# Zeitschrift
für
# Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der

Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Siebzehnter Jahrgang

Januar — Dezember 1935

Schriftleitung

MAX SCHNEIDER



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

# Inhalt

# Inhaltsverzeichnis

des

## siebzehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann

## I. Namen- und Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen

## II. Die in der „Bücherschau“ besprochenen Werke

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Der Name des Referenten steht in Klammern hinter dem Titel.

## III. Verzeichnis der besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Jahrgang 17 Heft 1 Januar 1935




Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 | Heft 1 | Januar 1935


## Adolf Sandberger

beging am 19. Dezember 1934 seinen 70. Geburtstag in bewunderungswürdiger unverminderter Geistesfrische und beneidenswerter, durch Bergluft und Jagd gestählter, körperlicher Konstitution.

Die deutsche Musikwissenschaft hat allen Anlaß und die ehrenvolle Pflicht, dieses festlichen Tags in Freude und Besinnlichkeit zu gedenken. Sind doch seine Persönlichkeit und sein wissenschaftliches Werk seit fast einem halben Jahrhundert mit ihr unzertrennlich verknüpft und an Entfaltung und Aufstieg unserer Wissenschaft bestimmend und entscheidend beteiligt. Der Siebzigjährige ist uns heute nicht allein der verehrungswürdige Nestor der deutschen Musikwissenschaft, der noch wirkende Zeuge einer wissenschaftlichen Zeitepoche, die mit ihm durch Spitta, Riemann, Kretzschmar und andere gekennzeichnet ist und an die neuen Anfänge deutscher Musikforschung des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Im Wandel der allgemeinen Lage, der wissenschaftlichen Problematik und Methodik gab er sich aber nicht beizeiten einem verdienten, stillen otium cum dignitate hin, sondern er steht, unentwegt mitschaffend, mitten unter uns. Wer wie er in diesen Lebensjahren mit Sicherheit wissenschaftliche Gemeinschaften leitet, eine Münchner Haydn-Renaissance ins Leben ruft und im In- und Auslande persönlich vertritt, das Neue Beethoven-Jahrbuch, selbst eifrig mitarbeitend, redigiert und außerdem noch eine neue Oper zu vollenden vermag, zeigt offenkundig, daß er nicht bereits einer musikwissenschaftlich unvergessenen Vergangenheit zugehört, daß ihm vielmehr ein gütiges Geschick Lebens- und Schaffenskraft unvermindert erhalten hat.

Die deutsche Musikwissenschaft kennt Sandbergers Lebensweg, der aus einer Gelehrtenfamilie der alten fränkischen Bischofsstadt am Main über die Studienjahre in München, Berlin und im Auslande in die bayrische Residenz führt, wo der amtliche Aufstieg vom Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek und Privatdozenten der Universität zum ordentlichen Professor und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars sich vollzog und allmählich eine Reihe äußerer Ehren durch Staat, Akademien, gelehrte und künstlerische Gesellschaften folgte. In diesem äußeren Lebens-

weg war eine Fülle ernstester, hingebungsvoller und entsagungsreicher Arbeit beschlossen, die durch die amtlichen Anerkennungen zunächst kaum voll gewürdigt wurde und angesichts der Fremdheit von Bürokratie und Fakultätsgenossen gegenüber der jungen aufblühenden Musikwissenschaft auch kaum voll gewürdigt werden konnte. Schon früh tritt bei Sandberger, in gewisser Ähnlichkeit mit Hermann Kretzschmar, die organische Einheit von Künstler und Gelehrter hervor. Und sie ist es, die auch fernerhin sein Schaffen bestimmt. Der produktive Künstler schreibt Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke, die Oper „Ludwig der Springer" und zuletzt den eben erst vollendeten „Tod des Kaisers". Erfolge sind ihm in Theater und Konzertsaal beschieden. Vielleicht sind noch manchen die ersten Bühnenaufführungen in Coburg und Augsburg im Gedächtnis, sowie die Abende des Walter-Quartetts, das die Streichquartette einer illustren Gesellschaft im Münchner Museum zuerst darbot. Wie in „Ludwig dem Springer" durch Einfügung von Sätzen älterer Meister der Gelehrte mitsprach, so floß vom schaffenden Künstler ein wesentlicher Teil von Intuition und kompositorischen Könnens in die Gelehrtenarbeit. Daher wird es wohl kommen, daß diese von jeder Spur angekränkelten Spintisierens und ästhetisierenden Drumherumredens verschont blieb und gegenüber manchen Zeiterscheinungen auch methodischer Art sich reserviert verhielt.

Wer vor etwa 40 Jahren die Münchner Staatsbibliothek aufsuchte, erinnert sich wohl noch des damaligen Leiters der Musikabteilung, der als ein fast allein Wissender mitten unter all den aufgestapelten unbekannten und unerkannten musikalischen Kostbarkeiten wirkte, die dann allmählich in der Lassus-Gesamtausgabe und vor allem in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern ihre Auferstehung feierten. Die Publikation dieser langen Reihe von Folio-Denkmälerbänden, bekanntlich eines würdigen, unentbehrlichen Seitenstücks zu den andern deutschen und den österreichischen Denkmälern, war das Ergebnis außerordentlicher, mühseligster Forschungsarbeit und damals teilweise noch recht komplizierter Editionsfragen, dabei aber auch ein fortgesetztes Kämpfen und Werben um das Verständnis für bedeutende musikalische Werke deutscher Vergangenheit. Sandberger hat selbst erzählt, welche Verständnislosigkeit ihm in dieser Hinsicht nicht selten begegnete, so daß z. B. nicht etwa ein wissenschaftlichen Fragen Fernstehender, sondern ein „stolz an der Musikwissenschaft und ihren Vertretern vorbeisehender Kollege" im Hinblick auf diese Denkmälerbände den geradezu klassischen Ausspruch tat, daß diese Bände „für die Wissenschaft doch eigentlich nicht in Betracht kämen, sondern Bibliothekswerke seien". Ein Stab trefflicher Mitarbeiter scharte sich um Sandberger, aber Leitung, Sorge und Verantwortung lag doch allein auf den Schultern des Herausgebers, und ihm ist es zuzuschreiben, daß im Besonderen die bayrischen Denkmäler in Anlage, Edition und Charakter ein durchaus einheitliches, bis heute nicht überholtes Gepräge tragen und nicht lediglich antiquarischen Interessen dienten, sondern auch der Musikpraxis der Gegenwart wertvolles lebendiges Gut der Vergangenheit zuzuleiten vermochten. So sind denn die Werke der bayrischen Denkmälerbände nicht nur in die gelehrten Fachkreise gedrungen, sondern auch, wie sich statistisch nachweisen läßt, von den Kreisen der Kirchen- und Kammermusiker und über diese von der edlen Hausmusik aufgenommen worden. Lebendiges Musikgut der Vergangenheit floß aus gelehrter Arbeit der Gegenwart wieder zu. Die praktischen Musiker von heute, die doch haupt-

sächlich von den Meistern der Vergangenheit leben, sollten nicht vergessen, wieviel sie seit Jahrzehnten musikwissenschaftlieher Arbeit zu verdanken haben, die doch vielfach die Grundlage ihrer Aufführungen und Bearbeitungen bildet.

Mit diesen monumentalen Ausgaben Sandbergers hängen zusammen seine Bände über die bayrische Hofkapelle unter Lassus, sowie die Abhandlungen, die gleichzeitig, vorher und nachher entstanden und seit 1921 in den „Ausgewählten Aufsätzen zur Musikgeschichte I" gesammelt vorliegen. Was in ihnen an neuen Untersuchungen, Blickrichtungen und Zusammenhängen niedergelegt ist, ist in die Forschung eingegangen und bedarf hier nicht besonderer Erörterung. Sandbergers künstlerische Gelehrtenarbeit beschränkte sich jedoch nicht auf „Spezialitäten", auf die Lassus- und Bayernforschung, sondern griff über diese hinaus zur Oper und zur deutschen musikalischen Klassik. Zu Peter Cornelius' dramatischen Werken, mit denen er sich wohl auch künstlerisch eng verbunden fühlte, hegt er schon früh eine besondere Vorliebe, die ersten Perioden der süddeutschen Oper vermag er aufzudecken. Seine Abhandlung „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" erregt, obwohl sie zunächst an etwas versteckter Stelle gedruckt wurde, geradezu wissenschaftliches Aufsehen, wird immer benutzt und zitiert und beeinflußt entscheidend die Erörterung der Fragen um das deutsch-klassische Streichquartett. Von dieser Abhandlung führte dann nach längerer Unterbrechung erst jüngst der Weg in die österreichischen und ungarischen Bibliotheken und Archive, aus denen durch glückliche Umstände Haydns unbekannte Sinfonik und Kammermusik hervorgeholt werden konnten und, fast könnte man sagen, wieder Uraufführungen erlebten. Neben Haydn gilt aber Sandbergers besondere Forschungsneigung auch Beethoven. Hiervon legen die zahlreichen Beethoven-Aufsätze, die seit 1924 in den „Ausgewählten Aufsätzen zur Musikgeschichte II" zusammengefaßt sind, ebenso Zeugnis ab wie die bisher erschienenen fünf Bände des Neuen Beethoven-Jahrbuchs. Die historiographische Darstellung der Beethoven-Forschung und des Beethoven-Verständnisses wird wohl für immer ihre Bedeutung behalten, wie alle die andern Beethoven-Beiträge das Bild Beethovens und seiner Zeit wesentlich bereichert und verfeinert haben. Auch was hier an Material und Problematik aufgegriffen wird und zur wissenschaftlichen Darlegung und Lösung gelangt, gewinnt Farbe und Leben, weil auch hier die organische Einheit des Gelehrten und Künstlers in Erscheinung tritt.

Sandbergers musikwissenschaftliche Leistung kann, wenn dieser Versuch gemacht werden darf, richtungsgemäß vielleicht dahin gedeutet werden, daß sie von den großen musikwissenschaftlichen Biographien des vergangenen Jahrhunderts ihren Ausgang nahm und in selbständiger Weiterentwicklung mit den Zielen Hermann Kretzschmars sich am nächsten berührte. Sie stellt das musikalische Kunstwerk in den Mittelpunkt, läßt aber dabei zugleich den allgemein kulturgeschichtlichen Rahmen nicht außer Acht und sucht, soweit überhaupt die Möglichkeit geboten ist, das Tatsächliche auf Grund aktenmäßiger archivalischer Nachforschungen aufzudecken. In letzter Hinsicht sind Sandberger, vor allem auch zum Nutzen der kunstwissenschaftlichen Untersuchungen, wie schon die Abhandlung über Haydns Streichquartett beweist, überraschende Entdeckungen gelungen, die er aber nie sensationell herauszustellen sich bemühte. Bei dieser Zielrichtung mußten sich seine wissenschaftlichen Arbeiten zeitweise von den Bestrebungen unterscheiden, die das allgemein Kulturgeschicht-

liche zu Gunsten eines spezifisch Kunstwissenschaftlichen auszuschalten und das Phänomenologische in den Vordergrund zu stellen suchten oder gar lediglich aus einigen zufällig ausgewählten Werken ganze Stilperioden und ihre Meister voll und eindeutig zu erfassen glaubten. Die Jetztzeit hat ihm Recht gegeben, daß er dem eingeschlagenen Weg treu blieb, und die jüngste musikwissenschaftliche Generation, die in absehbarer Zeit das Ruder ergreifen wird und muß, wird sich vor ihren Entscheidungen über diese Werte, wie sie sich in Sandbergers wissenschaftlicher Arbeit verkörpern, Rechenschaft abzulegen haben, schon um sich von einer gefahrvollen, schon einmal heraufgezogenen „nobile sprezzatura“, wie dies Hermann Abert einmal formuliert hat, frei zu halten.

Sandberger hat selbst 1923 seinen wissenschaftlichen Standpunkt, freilich an einer Stelle, wo dies vielleicht nicht ohne weiteres vermutet wird, dargelegt: „Auch in der Musikforschung gilt, was Goethe von der Weltgeschichte sagt: ‚daß sie von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden muß, weil neue Standpunkte gewonnen werden, von denen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen läßt‘. So, wie es heute wenigstens möglich wäre, ist das Problem: ‚Beethoven‘ noch nicht gelöst. Vielleicht darf ich noch einige Punkte skizzieren, die mir als wichtig für eine künftige Lösung vorschweben: Mehr wie sonst kommt es bei einer Persönlichkeit von solch gewaltiger Subjektivität und ungeheurer Originalität, die unter so unnormalen Verhältnissen, als ein ertaubter Musiker und unter zunehmend widrigen äußeren Bedingungen schaffen mußte, in der Tat darauf an, das Nebeneinandergehen von äußerem Leben und Kunstwerk, das bei Thayer-Deiters noch vorhanden ist, durch eine einheitlichere Auffassung der Persönlichkeit zu ersetzen. . . . Um überall sicheren Untergrund unter die Füße zu bekommen, versteht sich daher von selbst, daß die im engsten Sinne biographischen, daß die technischen, philologischen und bibliographischen, die hermeneutischen und kritisch-ästhetischen Forschungen nebst jenen über des Meisters allgemeine Lebensbedingungen, über seine örtliche Umgebung usw. nach wie vor weiterbetrieben werden müssen. Insbesondere aber sind zunächst weiter auszubauen einerseits die Untersuchungen über die Wurzeln der künstlerischen Persönlichkeit an Hand speziell musikgeschichtlicher Studien, andrerseits jene über die Wurzeln der allgemein-geistigen Persönlichkeit, also die Forschungen über deren Zusammenhang mit den Ideen der Beethovenschen Zeit und allgemeinen Kultur, dieser wahrhaftig mit ihrer Phantasie- wie Gedankenarbeit und ihren Geschehnissen unerhört bedeutungsvollen Zeit. Wieweit es gelingen oder nicht gelingen wird, gerade Beethoven für die heute von den verschiedensten Seiten angestrebte „Kunstgeschichte ohne Namen“ ergiebig zu machen, wieweit sich von der Weiterentwicklung der Psychologie her neue Hilfsquellen für die Kunst- und Charakterforschung erschließen, darüber mag endgültig die Zukunft entscheiden. Jedenfalls wäre zu begrüßen, wenn der künftige Biograph auch in den Methoden und Resultaten der neueren allgemeinen und Tonpsychologie Bescheid weiß. Einen „Personalstil“ gegenüber dem „Zeitstil“ weist jedenfalls nicht nur die künstlerische, sondern auch die allgemeingeistige Persönlichkeit mit ihrem Beharren, ihren Wandlungen, ihrer Weltanschauung auf. Auch bei ihr ist die Ergründung des Überpersönlichen die unerläßliche Vorarbeit für das Unternehmen, das Persönliche erfassen zu wollen. — Nur bis zu einer bestimmten Grenze können wir trachten, vordringen zu wollen;

darüber hinaus gilt, sich zu bescheiden: Das Letzte in Kunst und Menschentum wird und muß bei einem Beethoven unaussprechlich, dem Gelehrten und Schriftsteller mit Mitteln des Wortes unenträtselbar bleiben; nur die vollendete künstlerische Aufführung der Werke kann es vermitteln: ‚wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen'".

Bekanntlich bilden Gelehrter und Pädagoge nicht immer eine fruchtbare organische Einheit. Qualität und in gewissem Sinne auch Zahl der Schüler geben doch immerhin Aufschlüsse, ob der Gelehrte als Lehrer ein näheres inneres Verhältnis zu seinen Schülern gefunden hat. Sandberger hat sich nicht bemüht, vor Hörermassen blendende Publica abzuhalten, sondern es lag ihm vor allem daran, seine Hörer zur unbedingten wissenschaftlichen Wahrhaftigkeit und Sachlichkeit zu erziehen und vom gerade in den Kunstwissenschaften leicht gangbaren oberflächlichen Ästhetisieren und Gerede fern zu halten. Und diese Strenge der wissenschaftlichen Erziehung, die auch vor unerbittlicher Ablehnung nicht zurückschreckte, hat nicht etwa die Hörer verjagt, sondern aus dem In- und Auslande in großer Zahl geradezu angezogen. Sie mußten zunächst die praktisch theoretischen Kenntnisse fundieren, wurden aber wissenschaftlich nicht an einem unerträglichen Gängelband geführt und nur für die Gebiete des Mittelalters oder der neueren Zeit allein in Beschlag genommen. Hier gab es nicht die Anmaßung, als ob nur das eine Gebiet einen Anspruch auf „Wissenschaftlichkeit" erheben könnte, eine Anmaßung, die übrigens nicht selten ihre Nichtigkeit offenbarte, wenn das andere Gebiet wissenschaftlich aufgesucht und beackert wurde. Die rückhaltslose Aussprache der Überzeugung war und ist ein Vorbild der Jugend. Es darf in diesem Zusammenhang auch an Sandbergers Bonner Weiherede bei der Beethoven-Feier 1927 erinnert werden, die durch die Offenheit in der Kennzeichnung zeitiger künstlerischer Zustände damals manche ängstliche Gemüter geradezu erschaudern ließ und von einer gewissen, heute freilich ganz anders redenden Presse aufs schärfste angegriffen wurde. An ersten Stellen der Hochschulen und der musikalischen Praxis wirken denn heute nach wie vor zahlreiche Gelehrte und praktische Musiker, die aus Sandbergers Schule hervorgegangen sind. Durch ihn wurde neben der Leipziger bzw. — nach Riemanns Tod und Kretzschmars Berufung nach Berlin — der Berliner Schule die Münchner musikwissenschaftliche Schule ein feststehender Begriff, die ihre Eigenart bewahrte und behauptete und noch für geraume Zeit nachhaltige Spuren zurücklassen dürfte.

Die deutsche Musikwissenschaft gedenkt dieses Ehrentags Sandbergers, des Künstlers, Gelehrten und Lehrers, des aufrechten nationalen Deutschen, der auch in der Nachkriegszeit seine Anschauungen nicht verbarg, in Freude und Besinnlichkeit und wünscht ihm aufrichtig ein ad multos annos.

Bonn, Dezember 1934 Ludwig Schiedermair

# Die deutschen Geißlerlieder

Von

Joseph Müller-Blattau, Königsberg (Pr.)

Die Erforschung des deutschen Liedes im Mittelalter, die von unserer Wissenschaft über Gebühr vernachlässigt worden ist, findet in den Geißlerliedern des Jahres 1349 einen einmaligen, einzigartigen Ansatzpunkt. Denn was uns für die Lieder der vorhergehenden Jahrhunderte nur in seltenen Ausnahmefällen zu ergründen vergönnt ist, ist hier klar und deutlich gegeben: der Lebenszusammenhang der Lieder und ihr unmittelbarer Gebrauchsstand. Die musikalische Überlieferung ist gut und leicht deutbar. Für die Textgestalt aber hat Arthur Hübners vorbildliches Werk „Die deutschen Geißlerlieder" (Berlin 1931) alle nur erdenkliche Klärung gegeben. Sein Wunsch nach gleich eingehender und sorgfältiger Betrachtung der Melodien sei hier nach Möglichkeit erfüllt.

Unter dem Druck der trostlosen politischen und sozialen Verhältnisse des 13. Jahrhunderts war in Italien eine religiöse Volksbewegung entstanden, die bereits alle Merkmale der Geißlerbewegung aufweist. Die Form war die einer geistlichen Laienbruderschaft; von allem Anfang scheint sie mit dem geistlichen Lied in der Landessprache eng verbunden. Denn seit der religiösen Erneuerung durch den Laienheiligen Franz von Assisi († 1226) hatte eine reiche Blüte des geistlichen Liedes eingesetzt, das man Lauda (Lobgesang) nannte. Man sang, wie des Franziskus eigene Lieder zeigen, in überquellender Innigkeit Lob und Preis des Schöpfers. Doch sang man auch vom Leiden Christi und Mariä, wie das lateinische Vorbild des Stabat mater zeigt, das damals von Bruder Jacopone aus dem Assisi benachbarten Todi gedichtet (und vertont?) wurde. Andere dieser Lieder mahnten in ernsten Tönen zur Selbstbesinnung und Buße. Hier ist es, wo die Bruderschaften der „Laudesi" oder Laudisti, die meist aus den Kreisen des städtischen Bürgertums gebildet waren, sich mit jener Geißlerbewegung berühren, die sich seit etwa 1260 zunächst durch des heiligen Franziskus Heimat Umbrien ergießt. Die zeitgenössischen Berichte sprechen von Bitt- und Bußliedern der Geißler („Domina sancta Maria, recipite peccatores et rogetis Jesum Christum, ut nobis parcere debeat" erinnert an den deutschen Ruf „Maria Mutter reine Magd") und von Liedern auf Christi Leiden. Noch deutlicher spricht der Bericht von den 20 000 Bolognesern, die im Oktober 1260 auf Geißelfahrt nach Modena zogen und dabei „laudes divinas et incondita carmina" sangen. Hier ist ein deutlicher Unterschied gemacht zwischen dem gesellschaftlich begrenzten Laudengesang und dem geistlichen Volkslied!

Das war 1260. Bereits im folgenden Jahre wurde die Bewegung auch nach Deutschland hineingetragen und in ganz Süddeutschland, bis nach Böhmen und Polen hinein verbreitet. Seither ist sie nie mehr ganz verschwunden. 1296 treten Geißlerscharen in den elsässischen Landen auf. Und zu Anfang des 14. Jahrhunderts hat sich die Bewegung ganz Deutschland erobert. Besonders reich scheint sie sich am Niederrhein entfaltet und schließlich von dort sogar nach Nordfrankreich und England übergegriffen zu haben.

Die Menschen, die sich an den Fahrten dieser Geißler beteiligten, waren erfüllt von der sicheren Erwartung der anbrechenden Endzeit. Denn nach einer Weissagung des Joachim von Fiore sollte ja 1260 unter ungeheuren Erschütterungen das neue letzte Zeitalter des Evangelium aeternum beginnen. Für dieses also galt es sich zu bereiten durch Selbsteinkehr und die tätige Bußübung des Geißelns. Zum Teil standen diese Menschen damit außerhalb der Kirche, wenngleich eine bewußte Gegnerschaft nicht immer deutlich wird. Nur zwei Textzeilen sind von den Liedern jener Zeit überliefert (s. u.), Weisen nicht. — Dann kam der schwarze Tod des Jahres 1348, große Erdbeben erregten die Gemüter. Das waren neue Vorzeichen des nahen Endes. Und nun flammt, ersichtlich wieder von Süden her beeinflußt, die deutsche Geißlerbewegung zum Jahre 1349 hin von neuem auf. Hier setzen die zeitgenössischen deutschen Quellen ein.

Allen voran steht Hugo von Reutlingens „Chronikon“ in lateinischen Hexametern, dessen Handschrift in der jetzigen Öffentlichen Russischen Bibliothek in Leningrad aufbewahrt wird. Der Hauptteil der Vers-Chronik reicht bis 1347, dann folgt, aus dem Jahre 1349, eine Fortsetzung, die vor allem das Auftreten der Geißler ausführlich schildert. Darin sind auch die Lieder mit Melodien mitgeteilt. Paul Runge hat dieselben in seiner Ausgabe „Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349“ (Leipzig 1900) erstmalig zugänglich gemacht. — Auch Fritsche Closeners Straßburger Chronik vom Jahre 1362 gibt Bericht und Wortlaut der Lieder ohne Melodien, ebenso die sogenannte Limburger Chronik des Tilemann Elhen von Wolfshagen, der aber erst 1378 zu schreiben begann, also nur noch vom Hörensagen berichtet. Für die sonstigen Teilüberlieferungen (eine westfälische ist darunter noch von besonderer Bedeutung), die sämtlich keine Weisen bringen, sei auf Hübners eingehende Darlegung verwiesen.

Aus den Berichten Reutlingens und Closeners ist der Ort der Lieder genau zu bestimmen. Die Geißler des Jahres 1349 bilden eine Laienbruderschaft, die sich meist für $33^1/_2$ Tage unter selbstgewähltem Führer zu einer Geißelfahrt zusammengetan hat. Genaue Bestimmungen regeln Aufnahme und gemeinsame Lebensführung aufs Genaueste. — Unter dem Vorantragen kostbarer Fahnen und unter Glockengeläut ziehen die Geißler in geordneter Prozession in die betreffende Stadt oder Ortschaft ein. Alle haben sie weiße Mäntel an und Hüte mit roten Kreuzen. Indem sie einherziehen, singen sie in einstimmigem Chor (meist mit 2, 3 oder 4 Vorsängern) den Leis („Nu ist diu betfart so here“ (Hübner, Lied II) oder „Maria muoter reiniu meit“ (Hübner, Lied IV). — Von einem besonderen Liede (Hübner, Lied I) war die eigentliche Geißelübung begleitet. Den Oberkörper entblößt, den Unterkörper mit einem langen weißen Leinentuch bekleidet, warfen sie sich in einem weiten Kreis zu Boden. Jeder tat durch eine Gebärde kund, womit er gesündigt hatte. Der Meister aber schritt vorbei, schlug ihn mit der Geißel auf den Rücken und löste ihn durch den (gesungenen) Spruch:

Stand uff durch der reinen martel ehre
Unde hüt dich vor den sünden mere.
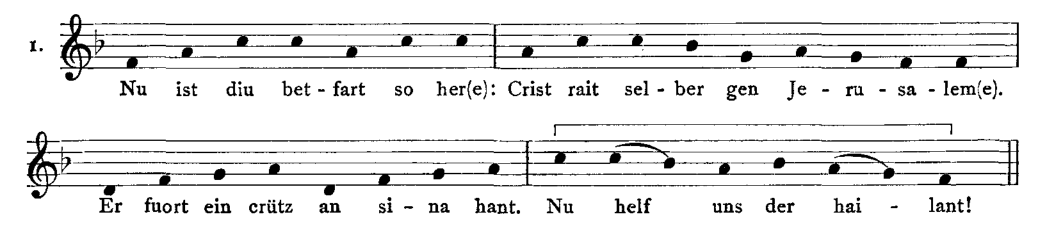
Nun begann der gemeinsame Umgang zum Absingen des Liedes „Nun tret herzuo“. Bei dem Rufe „Jesus wart gelapt mit Gallen“ werfen sie sich wieder zu Boden. Nach kurzer Stille beginnt der Gesang wieder mit „Nu hebent uff die üwern hend“.

Alle singen ihn kniend und mit flehend erhobenen Händen. Dann erheben sich alle, und es beginnt der zweite Geißelumgang zum Gesang „Maria stuont in großen nötten". Neuer Kniefall („Jesus ward usw.) und neues Händeheben. Dann beginnt der dritte Geißelumgang, der wieder durch Kniefall und Bitte geschlossen wird. „So war das Geischeln aus" (Closener). Kein Zweifel, daß es eine fast gottesdienstähnliche Verrichtung mit festen Brauchformen war, dabei von einem Ernst und einem mitreißenden Eindruck, von dem wir Heutigen uns kaum noch ein Bild machen können. — Nach geendeter Geißelung wurden die Geißelbrüder von den „ehrbaren Leuten" in Unterkunft genommen. Am andern Morgen zogen sie wieder in Prozession von dannen. Auch hierfür sind wieder zwei Fahrtenlieder genannt, „Maria unser frowe" (Hübner, Lied IV) und „O Herr Vatter Jesu Christ" (Hübner, Lied V).

Der Bestand der Lieder ist damit eindeutig gegeben. Die vier Prozessionslieder sind dem Schatz der schon vorhandenen volkstümlichen Wallfahrtslieder entnommen. Der Hauptleis aber, der den Vorgang der Geißelung begleitet, gehört der Bewegung eigen zu. Die vier ersten seien darum zuerst betrachtet. Das vierte ist von Hugo von Reutlingen nicht überliefert. Zu den drei ersten aber gibt er sogar die Weisen.

Die Notation, von der die phototypische Wiedergabe (Hübner, Blatt 30v, 31r, 34v, 35r, Runge, Blatt 35v) ein gutes Bild gibt, ist in gotischen Neumen. Die Lesung bietet keine Schwierigkeiten, wenn man sich damit vertraut gemacht hat, daß das Punctum im Gegensatz zur Virga jeweils für den Tiefton gebraucht wird. An Ligaturen sind zweitönige (Podatus und Clivis) und dreitönige (Climacus) verwendet. Über den Rhythmus entscheidet der Text.

Das erste Fahrtlied (Lied II) ist durchneumiert. Kleine Fehler in Runges Wiedergabe (S. 30/31) seien von vornherein berichtigt. In Zeile 7 fehlen in der Handschrift nicht nur die Worte, sondern auch die Neumen zu „uns der hailant". S. 30 Zeile 7 und 9 ist die Plica der vierten bzw. der dritten Noten durch eine einfache Virga zu ersetzen, ebenso S. 30 Zeile 1 und 2. — S. 30 Zeile 5 ist den zusammenzuziehenden Worten uns in nur eine Note *c* zugeteilt; dagegen hat S. 31 Zeile 2 das ursprünglich zweisilbige Wort „umme" auch zwei Noten erhalten. Danach lautet die Übertragung:
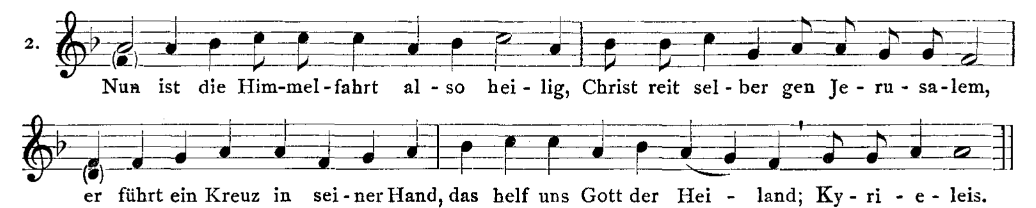



Strophe 1 und 3 haben als Abschluß die Rufzeile „Nu helf uns der hailant". In dieser Zeile erfassen wir den Kern des deutschen geistlichen Volksliedes. In einer späteren Abhandlung wird an Beispielen gezeigt werden können, wie an das alte Kyrie eleison oder Christe eleison eine deutsche Rufzeile (etwa Christe keinado = Christe genade) anwächst. Die ist die Keimzelle, die aus sich heraus

weitere deutsche Zeilen erzeugt. Das Gebilde wird schließlich selbständig und führt, meist als vierzeilige Strophe, ein eigenes Volksliedleben.

Einen solchen Strophen-Organismus haben wir hier vor uns; wir bestimmen seine musikalische Gestalt. Die Rufzeile erscheint melodisch als Fallzeile *c—f*. Ihre schließende Kraft verhindert augenscheinlich ein Weiterwuchern gerade dieser beiden Strophen über die Vierzeiligkeit hinaus. Ihre minder starke, zu größerer Zahl von Senkungen etwas zerdehnte Form finden wir in Zeile 2. Die Ansingezeilen 1 und 3 durchmessen den Quintraum von unten nach oben. Allerdings wird das *f—c* der Zeile 1 in Zeile 3 zu *d—a* abgewandelt. — Die meisten Varianten in Anpassung an den wechselnden Text zeigen Zeile 2 und 4. Ich glaube, daß der Aufzeichner hier nicht geglättet, sondern in der Tat den Gebrauchsstand der Weise aufgezeichnet hat. Gerade die musikalische Überlieferung des mittelalterlichen Liedes zeigt solch „willkürliche Varianten“ (Hübner, S. 125, A) in Hülle und Fülle.
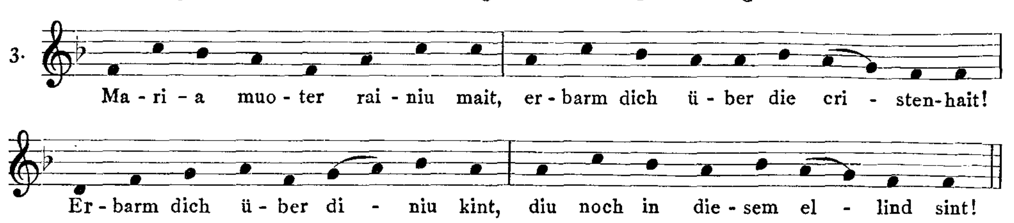
Daß dieser Fahrtleis auch außerhalb der Geißlerfahrten ein eigenes Volksliedleben führte, geht aus einer Bemerkung der Limburger Chronik hervor: „Der leise wart da gemachet, unde senget man den noch, wanne man di heiligen treit“. Die erste Angabe ist nach Hübner sicher irrig. Die zweite aber wird durch die späte Überlieferung eines Prozessionsliedes auf Christi Himmelfahrt in der „Catholisch Geistlich Nachtigal“ von 1666 bestätigt: Nun ist die Himmelfahrt also heilig (Bäumker II, Nr. 183). Sie ist für die Art des Nachlebens eines mittelalterlichen Liedes überaus bezeichnend.




Wenn wir die Weise (wie hier geschehen) aus *C* in die Oberquart *F* hinaufheben, so entspricht sie der Melodie unseres Fartleis, mit bezeichnenden Veränderungen. Im Anfang der ersten, wie der dritten Zeile steht, wie im alten Lied schon vorbereitet, jeweils die Terz statt des Grundtons. Der Schluß der Zeile aber bleibt nicht auf der Quint, sondern wird in die Terz zurückgebogen, die eigentlich Anfangston der zweiten Zeile war. Diese beginnt dafür gleich mit der Quart. Statt *c a b c* ist also *c a b c* eingetreten. In der dritten Zeile ist der Schluß in der Quint (*a*) geblieben. Die vierte Zeile beginnt, daran anschließend und dem Vorbild der zweiten Zeile getreu, mit *b*. Sie entspricht sonst genau der alten Rufzeile: *c c a b a g f*. Nur wird bereits bei *g* abgebrochen. Das *f* wird zum Anfangston des schließenden Kyrieleis, das wiederum in der Terz endet. In dieser Überbetonung der Terz ist die alte Weise zum neuzeitlichen, harmonisch bedingten Dur erweicht. So hat die Umwandlung typische Bedeutung.
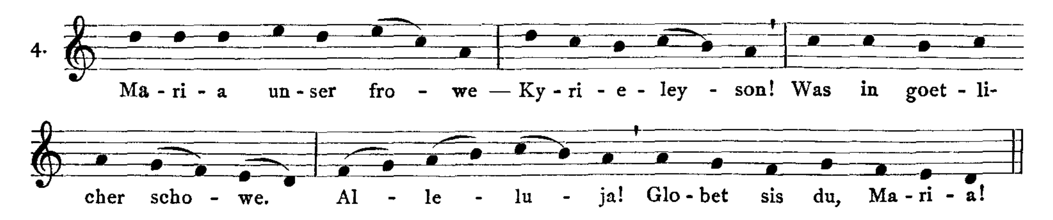
Das zweite Fahrtlied (Hübner, Lied III) ist von Runge richtig wiedergegeben, nur daß er dem zweiten Teile von Zeile 6 die Noten beigab, während sie in der Handschrift fehlen („und behôtte vor dem gâhen tot“). Von dieser Zeile an setzt die Neumierung auf Linien aus, den folgenden Zeilen mit Ausnahme der achten

und der vier letzten sind adiastematische Neumen beigegeben, die ausreichen, da die Weise feststand. Runge hat, wie schon Hübner bemängelt, leider den Höhenunterschied dieser Zeichen nicht getreu wiedergegeben. Doch läßt sich infolge der Unterscheidung von Punctum und Virga die richtige Lesung dennoch feststellen.

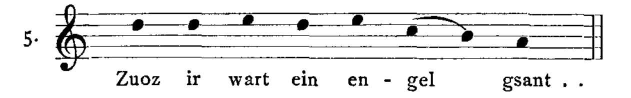



Die Melodie selbst hängt mit der ersten unmittelbar zusammen. Wieder ist die Rufzeile der Kern. Aber erst die letzte, scheinbar überschüssige Zeile des Ganzen „Dez helf uns der hâilant“ bestätigt das völlig. Die ihr vorangehende Zeile (4 bzw. 2 des Liedes) *a c b a b ag f f* brauchen wir nur auf ihr melodisches Gerüst zurückzuführen und auftaktlos zu geben (*c b a b ag f*), um die Gebrauchsform zu erhalten. Die Zeilen 1 und 3 geben neue Formen für das Aussingen des Quintraumes aufwärts (*F—C* und *D—A*). Dabei teilt sich die Zeile 3 wiederum in zwei Kurzzeilen *d f g a* und *f ga b a*. Die Wucherform dieser Zeile aber zeigt dann (wohl des Tonanschlusses wegen) Verdrängung der ersten Kurzzeile durch die zweite *f ga b a* | *f ga b a*. Durch die Ligierung ist diese Form für alle, den zwei vierzeiligen Strophen folgenden wuchernden Doppelzeilen gesichert. Als Form der ersten Zeile! Denn die zweite prägt durch Wechsel von Virga und Punctum gesichert den Quintfall *C F* in vielfältigen Varianten dem Text entsprechend aus (1. Teil *a c b a*, *a c a a*, *a c b a a*, *a c a a*, *a c a c*, *a c c a*; 2. Teil stets *b ag f f*).

Der dritte Fahrtleis „Maria unser frowe“ (Hübner Lied IV) in seiner erzählenden Haltung ist einer jener vielstrophigen Rufe, die in großer Anzahl in den katholischen Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts stehen. Der bekannteste derselben ist „Es flog ein Täublein weiße“, in seinen Anfangszeilen übereinstimmend mit dem andern, auch heute noch viel gesungenen „Und unser lieben Frauen der traumete ein Traum“. In der Form gleich ist das katholische Kirchenlied „Freu dich, du Himmelskönigin“, das in vielen Gegenden Deutschlands zur österlichen Zeit gesungen wird. Die lebendige Überlieferung erstreckt sich also bis in die Gegenwart. Aber wo ist Ursprung und Wurzel? Wir haben literarische Quellen des 15. Jahrhunderts, die von dieser Gattung berichten, aber keine Melodien. Hier aber, in dem Fahrtlied der Geißler, wird uns dieser Ruf in voller Lebensverbundenheit mit seiner Weise überliefert. Da er bereits volksläufig ist, muß er also in seinen Ursprüngen noch weiter zurückreichen. Kann uns die Weise darüber belehren?



Folgen 57 Strophen, in denen drei Erzählungskreise aus der Jugendgeschichte Jesu abgehandelt werden. Stets in der Form, daß nach der ersten Textzeile eine Rufzeile, nach der zweiten deren zwei gesungen werden. Im weiteren ist nur jeweils die erste Textzeile adiastematisch neumiert. Dadurch ist angedeutet, wie bei den auftaktlosen und den Zeilen mit stumpfem Ausgang die Zeile lautet. Hübner verbessert hier mit Recht einen Fehler Runges. Die erste Zeile der zweiten Strophe heißt demnach:




Wieder sind die beiden Rufzeilen auf *a* (Kyrie) und *d* (Gelobet) der Kern. Die letzte prägt die fallende Quint *a—d* aus, die erste durchmißt nur den Quartraum *d—a*, wohl unter Nachwirkung der ersten Zeile, die selbst schon den Quintfall einer Rufzeile *e—a* darstellt. Und die dritte Zeile zeigt in einiger Abwandlung den Fall *a—d*, wobei zu Anfang nach der Oberterz *c* ausgeholt wird. Ein Alleluja ist vor der letzten Rufzeile, deren Ausgangston *a* umschreibend, eingeschaltet. — Wir haben also im Grunde eine vierzeilige Weise, die aus einer Reihung von lauter selbständigen Rufzeilen besteht, vor uns. Daß die letzte Rufzeile eine Kleinzeile (Alleluja) vorgeschaltet erhielt, werden wir in vielen andern Liedern wiederfinden.

Der vierte Fahrtleis ist nur als Strophe ohne Melodie in der Limburger Chronik genannt (Hübner, Lied V), das Vorhandensein weiterer Strophen aber angedeutet:

O herre vader Jhesu Christ
Want du ein herre alleine bist
Der uns di sunde mach Vurgeben
Nu gefriste uns, herre, uf beßer leben,
Daz wir beweinen dinen dot!
Wir klagen dir, herre, alle unse not.
(Das was noch me)

Die Strophen sind ähnlich, mit zwei weiteren Wucherzeilen, noch im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet worden (Hübner S. 209). Und ein Druck von 1521 stellt „O Herr Gott vatter Jhesu Christ, gib uns armen sünder frist" neben des Mönchs von Salzburg „Gülden A B C" (Ave balsame creatur). Damit aber öffnet sich ein Zusammenhang, der beim Lesen der Worte sich bereits unmittelbar aufdrängte. Des Mönchs bekannter Tischsegen heißt:

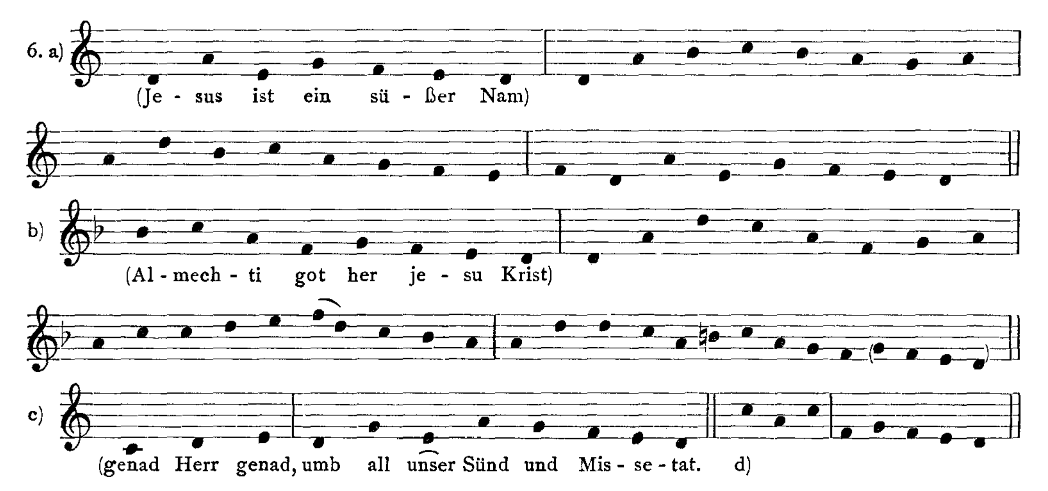
Allmächtig got, herr Jhesu christ
waz leibnar du uns gebend pist,
dy sey gesegnet und berait
von dir mit aller selikheit.
daz uns dar in berür chain we,
das will got benedicere

Ebenso findet sich unter Heinrich von Loufenbergs Liedern ein mehrfach überliefertes Lied in vierzeiligen Strophen:

Mein herr, mein got, o jhesu christ
dein genad gib mir ze dieser frist . . . .

Die ursprüngliche Weise muß also vierzeilig gewesen sein; auch der Tischsegen beruht im Urbild auf vier Zeilenmelodien. — In der Tat ist die phrygische Weise, die Leisentritt 1584 zu Loufenbergs Text bringt (Bäumker, Bd. 2, Nr. 23), ein sehr einfach geformter vierzeiliger Ruf. Zu andrer Melodie (Bäumker, Bd. 2, Nr. 78) erscheint das gleiche Lied in der 4½ zeiligen Form, auf die wir im vorigen Lied stießen: Mein süßer Gott, Herr Jesu Christ (Freu dich Maria), Gib mir dein Gnad zu dieser Frist (Alleluja — Bitt Gott für uns Maria).

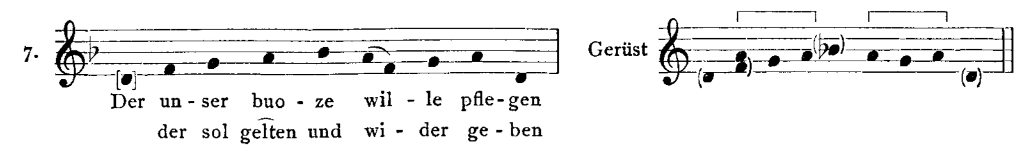
Ein neuer Liederkreis öffnet sich durch die Variante: „Mein süßer Trost, Herr Jesu Christ". Sie steht in Corners Gesangbuch im Ton „Jesu dulcis memoria", den wir als „Ein Kind geborn zu Bethlehm" (Bäumker, Bd. 1, Nr. 60 und 123) kennen. Eine Wiener Textfassung des 15. Jahrhunderts („Der süß Gedank an Jesum Christ ein wahre Freud des Herzens ist") spielt hinüber in den Kreis der Lieder um „Jesus ist ein süßer Nam" (Bäumker, Bd. 1, Nr. 116 ff.). Und hier findet sich in der einfachsten vierzeiligen Form die Entsprechung zur Melodie des „Tischsegens" (Beisp. 6, a und b). Und selbst die Erweiterung durch ½ + 1 Zeile im Tischsegen (als instrumentales Zwischenspiel) treffen wir hier, und mit Text (c und d). Ist damit vielleicht auch eine mögliche Weise des Geißlerliedes gefunden?



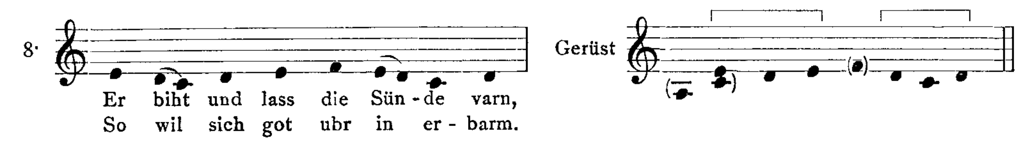

So kann wenigstens angedeutet werden, wie die Kreise der verschiedenen Lieder sich untereinander berühren. Der Tischsegen aber weist auf das wichtige Problem der Einbeziehung volkstümlicher Substanz in das geistliche „Gesellschaftslied" der höheren Schicht voraus.

Übrig geblieben ist der Hauptleis, mit dem die Geißler ihre Buß- und Geißelübungen begleiten: „Nu tret herzu". Ich folge hier Closeners Beschreibung, der drei Umgänge mit Gesang und drei Bittlieder in kniender Stellung unterscheidet. Die drei Umgänge haben bei H. von Reutlingen[1] die gleiche Weise, der zwei voneinander unabhängige Melodiezeilen zu Grunde liegen. Die erste lautet:

[1] Einige Versehen in Runges Wiedergabe seien hier berichtigt: S. 37. Zeile 2 und 7. Die zu „ich" und „in" fehlende Virga ist im Original enthalten. S. 37. Zeile 6. Die von Runge als Pliken bezeichneten Noten sind Virgae. S. 37. Zeile 10, S. 38 Zeile 6, letzte und drittletzte Zeile. Die Anfangsnoten mußten Virgae sein, da es auftaktlose Zeilen sind. Hier liegt ein Schreiberversehen des Originals vor. S. 39 letzte Zeile. Die erste und dritte Ligatur




Bei auftaktlosen Zeilen fällt das erste *d* weg. Es sind, wenn wir auch das letzte *d* als nur zum klingenden Ausgang gehörig (ein andrer kommt freilich nicht vor!) unberücksichtigt lassen, zwei gleiche Kurzzeilen aneinander gereiht: a g a (b) a g a. Aber die Singformel ist dann dem Anfang und Schluß unsrer Rufzeile angenähert, ohne sie zu erreichen! Für die Zeilen mit stumpfem Ausgang ist gegeben:




Auch hier zwei Kurzzeilen, deren Gerüst ganz klar ist: e d e d c d. Die zweite ist also die schließende.

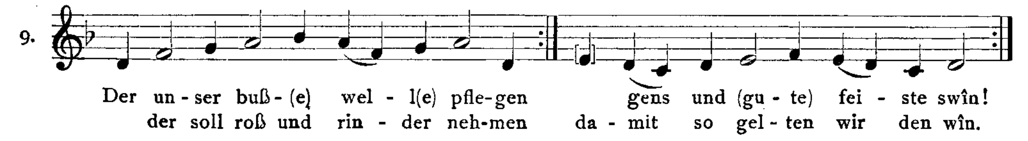
In der Form a a b b schließen sich beide Zeilen zur vierzeiligen Strophe zusammen. Aber diese ist nur einmal bei Reutlingen gegeben:

> Der unserr buozze welle pflegen,
> Der sol gelten und wider geben.
> Er biht und lass die sünde varn,
> So wil sich got übr in erbarm.

Durch einen merkwürdigen geschichtlichen Zufall ist sie doppelt gesichert. Closener sagt von dem Lied: „ein Leis . . . . als man zu lande noch singet". Und in der Tat erfahren wir aus Justingers Berner Chronik für das Jahr 1350 von einem großen Volkstanz, an dem „mehr dann tausend gewappneter Mannen" teilnahmen. „Die sungen also und spotteten der Geißler, die vor unlangem after land gangen waren:

> Der unser Buß well pflegen
> Der soll Ross und Rinder nehmen,
> Gäns und feiste Swin!
> Damit so gelten wir den Win".

Damit ist zugleich die Andersartigkeit jener Weise erklärt. Zwar glaube ich nicht, wie Wackernagel es versteht, daß die Melodie der Geißler einem früheren Tanz entnommen sei. Aber in der Tat weist die kurzzügige Melodie, die wenig oder nichts mit den Rufzeilen zu tun hat, in einen andern Bereich: den des weltlichen Volks- und Tanzliedes.

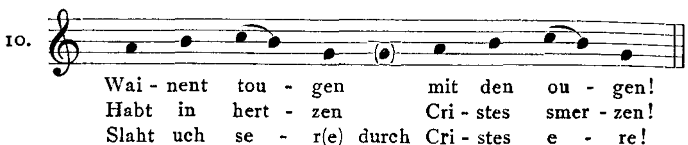



Daß aber gerade mit diesen Zeilen unendliche Möglichkeiten für das Weiterwuchern des Textes gegeben sind, leuchtet ein. Bald ist es, wie gleich zuerst, die

---

der Zeile sind fraglich. S. 40 letzte und vorletzte Notenzeile. Die Noten fehlen im Original von „dez hilf uns" ab.

erste Zeile, die vermehrt wird (a a a b b), bald (wie in 3: a a b b b b b b) und öfter die zweite Zeile. — Das zweite Umgangslied — ein verdeutschtes Stabat mater — bringt nichts Neues. Das dritte aber endet in einer neuen kurzzügigen Weise, die so lautet:




In diesem letzten Vers ist ein Rest des Geißelliedes von 1260 erhalten, das der Wiener Chronist (Hübner, S. 67) so wiedergibt:

Ir slacht euch sere in Christes ere.
Durch Got so lat die sunde mere.

Die Weise bestätigt, was das Wortgut andeutet; Hier ist in der Tat ein alter Weisentypus überliefert, der mit dem Prozessions- und Fahrtenlied, wie wir es kennen lernten, nichts zu tun hat. Diese leirigen Kurzzeilen, die wir heute nur noch im Kinderlied finden, stellen den ältesten „magischen" Typus einer deutschen Worttonmelodie dar. Ist sie vielleicht die Weise der Absolution durch den Meister (s. o.):

Stand uff durch der reinen martel ehre
Unde hüt' dich vor der sünden mehre.

Das Wortgut „Slaht uch ser" legt nahe, daß dies die eigentliche Formel der Geißelung war, die möglicherweise am Ende jedes Umganges, nicht nur des dritten, gesungen wurde. Bezeichnend genug ist dieser Formel in Reutlingens Überlieferung eine andre Schlußformel angehängt, der wir noch begegnen werden.

Die Einschubteile, die kniend gesungen werden, beginnen jeweils mit der Doppelzeile:

Jesus wart gelapt mit gallen;
des suln wir an ain crutze vallen.

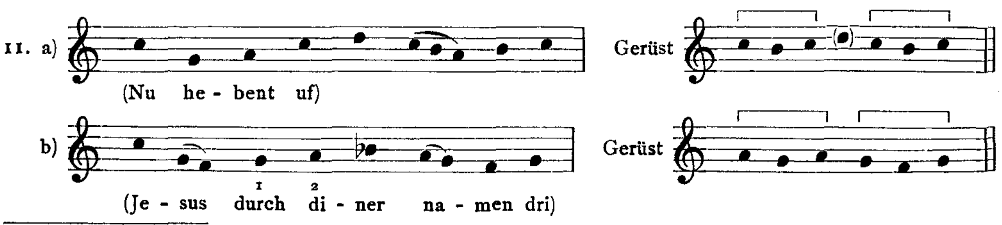
Sie wird zur Weise *a a* gesungen und bildet die Überleitung zu einer andern Strophe mit neuer Weise:

Nu hebent uf die uwern hend,
Daz got daz grozze sterben wend!

Es ist dies die Zeile, die am unmittelbarsten von den Schrecken der damaligen Gegenwart spricht. Freilich, sie mündet dann bald in allgemeine Ausrufe:

Jesus, durch diner namen dri,
Du mach uns, herre, vor sunden fri!

Es werden dabei die im ganzen 2×4 Zeilen wiederum auf eine zweizeilige Melodie gesungen, in der viermal wiederholten Folge *a b*:




[1] Statt *g* einmal *f*. [2] Gedoppelt zum Wort „herre" (s. o.).

Die Entsprechung zur Melodie des Umgangs liegt auf der Hand. Diese Weisen gehören also zusammen. Aber war dort die Tonart nach *d* orientiert, und die Melodik über diesem Ton im Quintraum verlaufend (authentisch), so haben wir hier eine *c—g* Tonartlichkeit, bei der die Zeile *a* deutlich plagales Gepräge hat, entsprechend gibt die letzte Kurzzeile der Zeile *b* keinen Ganz-, sondern nur einen Halbschluß in der melodischen Tonalität des *C*. Damit ist der Folgecharakter dieser Doppelzeile deutlich bezeichnet. Zeile *b* ist überdies als Schlußformel noch den Geißlerversen verwandt, welche den dritten Umgang schließen:

Das ist uns für die sünde guot.
Daz hilf uns, lieber Herre got!

Folgt nochmals „Jesus wart gelapt mit galle" und die anschließenden beiden Strophen, jetzt zum drittenmal. Damit schließt der ganze Vorgang. Jetzt setzte wieder einer der Fahrtleisen ein, unter dessen Weise die Geißler abzogen.
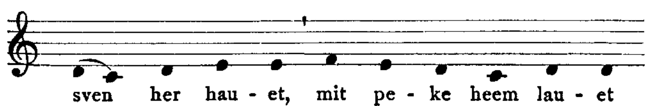
Drei Weisen in fünf Zeilen sind es also, die zu den im Ganzen 137 Versen des Hauptleis die melodische Einkleidung bilden [1]. Dazu die Weisen von drei Fahrtleisen. Der Ertrag scheint gering und ist doch ungemein bedeutsam. Denn bei diesem scheinbar einmaligen und geschichtlich bedingten Ereignis der Geißler sehen wir wie durch einen schmalen Spalt hinein in das reiche und vielgestaltige Leben des mittelalterlichen geistlichen Liedes.

Das Ergebnis gewinnt an Bedeutung noch dadurch, daß wir seine Hauptzüge an der höheren Schicht gesungener Dichtung nachprüfen können. Fürs Jahr 1356 berichtet die Limburger Chronik von neuen Erdbeben und Seuchen und im Zusammenhang damit, daß „man das Tagelied von der heiligen Passion sang, und war neu und macht es ein Ritter: O starker Gott etc." Es ist die „Große Tageweise" des Grafen Peter von Arberg gemeint, die uns in der durch P. Runge neu herausgegebenen Colmarer Liederhandschrift erhalten ist. Hübner weist einleuchtend nach (S. 166), daß dieses Stück, aus einer Notzeit heraus geboren, textlich unmittelbar unter dem Einfluß des Hauptleis der Geißler steht und daß es der außer- und oft gegenkirchlichen Haltung der Geißler gegenüber rein kirchlichen Geist verkörpert.

Der Frage Hübners, ob nicht die Melodien des Hauptleis und der Tageweise in Beziehung zueinander stehen, sei hier weiter nachgegangen. Grundlage muß freilich eine sorgfältige Herstellung des musikalischen Bestandes der Weisenüberlieferungen Colmar, Trier und Wien bilden, die schon Runge abdruckte, ohne den Vergleich recht durchzuführen.

Deutlich setzen sich zwei Teile ab. Der erste Teil (Stollen) besteht aus vier Melodiezeilen, von denen freilich die beiden ersten ersichtlich auf Kurzzeilen zurück-

[1] Hübners Zweifel (S. 145), ob auch für die westfälische Fassung (O) noch die zweite in zwei Kurzzeilen bestehende Zeile der Weise des Hauptleis in Betracht kommt, glaube ich zerstreuen zu können. Die Formel ist so anpassungsfähig, daß sie auch zu dieser Fassung zurecht gerückt werden kann:



gehen. Er wird wiederholt. Ungeklärt bleibt zunächst die Stellung des zweiten Teils (Daz swert — keret) für den nur Straßburg eine Melodie überliefert. Dann folgt der Abgesang, der textlich und musikalisch in einen ganz andern Stil überlenkt. Textlich ahmt er volksmäßige Rufe nach; und auch die Melodie scheint, wie H. J. Moser (Geschichte der deutschen Musik, I 176 f.) bereits hervorhob, in ihrer schlichten Syllabik sich dem Volkslied zu nähern. Man hat den Abstand bereits im Mittelalter empfunden. Denn die Hs. Wien überliefert den Abgesang als selbständiges Lied an andrer Stelle als den Stollen. So verlockend es wäre, bei diesem Abgesang einzusetzen, so seien doch zunächst die ersten vier Fassungen des Stollens untereinandergestellt, verglichen und auf ihren Grundstoff geprüft. Wir bessern dabei ohne weiteres die Fassung Colmar, die durchweg versehentlich eine Terz zu hoch notiert ist.

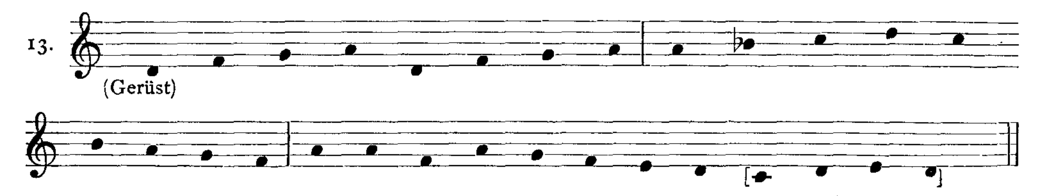
12. Str.
O star - ker got al un - ser not, be - vil ich her - re in din
Din na - men dri etc.
ge - bot laz uns den tac mit gna - den ü - ber - schi - nen.

Tr.

C.

W.

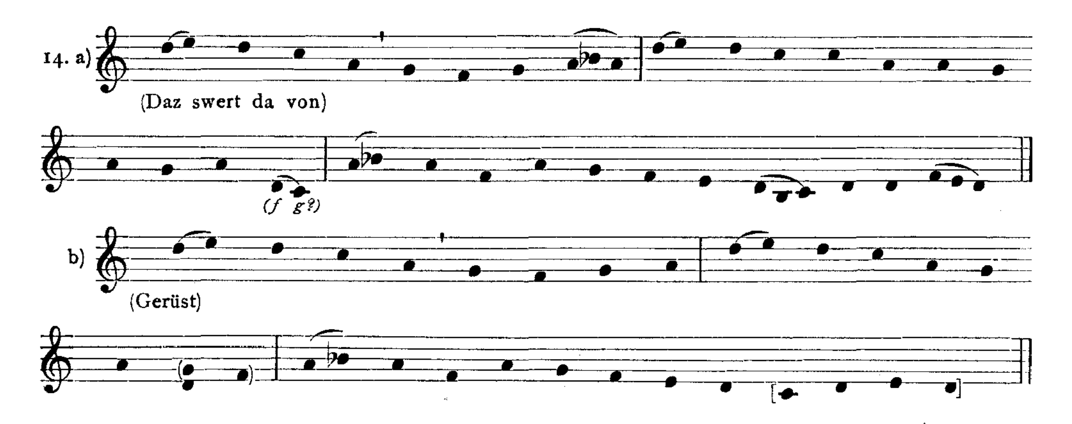
Statt langer Beschreibung sei dagegen gestellt, was als Gerüstmelodie, unsern bisherigen Forschungen entsprechend, sich herausschält.




Das Überraschendste ist wohl die Substanz der beiden ersten Kurzzeilen, die an den Anfang des Hauptleis und des ersten Fahrtenleis gemahnen. Doch war das
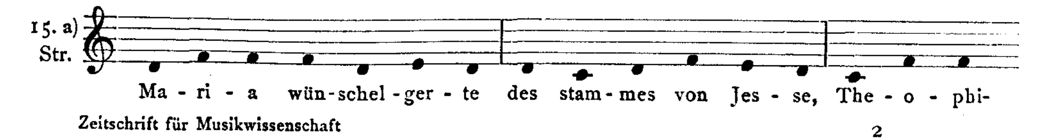
ja volksläufiges Gut. Wichtiger ist, wie der „Zusammensetzer" der Weise diese beiden Kurzzeilen ausgeformt hat. Den ersten Aufstieg *d f g a* schließt er sofort durch das Melisma *a—d* rücklenkend als Pseudo-Zeile ab. Das gibt dem Ausruf „O starker Gott" eine besondere Geschlossenheit. Der Anschlußton mußte nach dem Ende auf *d* wohl das nach unten ausholende *c* sein. Jetzt aber wird die Kurzzeile nicht geschlossen, sondern durch ein kleines Melisma auf *a* in der Schwebe gehalten. Die nächste Zeile beruht auf dem Quintfall *C—F*. Vom Anschlußton *a* wird jedoch zunächst melodisch nach oben (*a b c d*) ausgeholt und dafür der Quintfall melismatisch zusammengefaßt. Wie das entsprechend am Abschluß der nächsten Zeile sich auswirkt, lehrt der Augenschein.
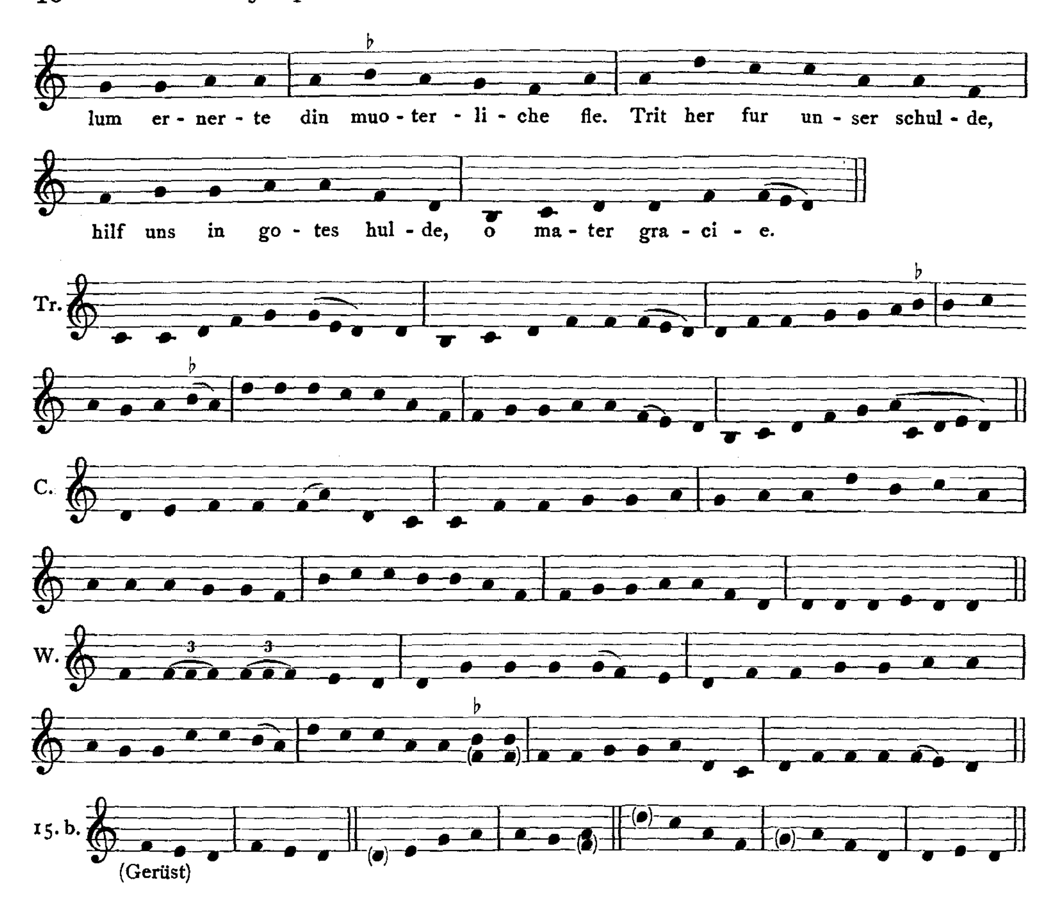
Der zweite Teil scheint zunächst textlich und musikalisch völlig Neues zu bringen. Aber eine genauere Betrachtung der Melodie belehrt uns eines Besseren. Die erste Zeile ist dem Text entsprechend in sich geschlossen. Dennoch wirkt die erste Kurzzeile, bzw. ihr Abschluß *a—d* in dem Tonfall *e—a* transponiert nach, bis schließlich die Zeile in dem Gang der zweiten Kurzzeile *f g a* einlenkt. Die zweite Zeile erkennen wir trotz plötzlichen Ausbiegens in die Unterquart (*d c* statt *g f*) als Variante der zweiten Stollenzeile auf *f*. Und die dritte Stollenzeile endlich setzt notengetreu zu den Worten des Textes „do siu an sach" eine Kurzzeile ab, ohne im übrigen die Substanz der Zeile im geringsten anzutasten.




Der sogenannte zweite Teil erweist sich also musikalisch als Variante des Stollens, rein textlich ist er, sobald man die Kurzzeilen nicht absetzt, deutlich als solche zu erkennen. Da er auch wiederholt wird, ist im Grunde als Stollen eine viermal wiederholte dreizeilige Strophe gebracht. Und merkwürdig, die Wiener Handschrift überliefert denn auch die erste Stollenmelodie zu sämtlichen vier Strophen — der beste Beweis für die Richtigkeit unsrer Feststellung.

Für den Abgesang aber zeigt auch die Weise, viel unmittelbarer als es durch den allgemeinen Begriff des Volksliedmäßigen geschehen kann, jenes Zurückgreifen auf volkstümliche Rufformeln, das Hübner für den Text feststellte.






Denn nicht nur die Kurzzeilenfassung der beiden ersten Zeilen, die ich auf die knappste Formel (vierhebig zu lesen als ♩ ♩ ♩ 𝄽 | ♩ ♩ ♩ 𝄽) gebracht habe, sondern auch die ganz nackten Rufformeln *c—f* und *a—d* der Zeilen 3 und 4 erweisen, daß hier der Dichterkomponist sich zum geistlichen Volkslied herabließ und seine Prägung unmittelbar übernahm, so wie er im Stollen die Substanz des geistlichen Liedes zu sich emporzog und stilisierend umbildete. Zwei Bewegungen sind damit gekennzeichnet, die zwischen höherer und niederer Schicht des Liedes (für Wort und Weise) spielen. Die eine geht von oben nach unten, als Streben des Kunstliedes zur Erscheinungsform und Lebensverbundenheit des Volksliedes. Die andre geht von unten nach oben. Aus dem in ständiger Verwandlung befindlichen Reich des Volksliedes steigt immer wieder Substanz nach oben und wird dort in Formen- und Ausdruckswelt des Kunstliedes hinaufverwandelt. Das organische Wechselspiel dieser Kräfte macht das eigentliche Leben des Liedes in der Geschichte aus.

# Zur alternatim-Orgelmesse

Von

Arnold Schering, Berlin

In den „Acta musicologica", die die „Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft" (Société internationale de musicologie) herausgibt, ist in vol. VI, fasc. IV (1934) unter dem Titel „Das a cappella-Ideal" eine Besprechung meiner „Aufführungspraxis alter Musik" (Leipzig, Quelle & Meyer, 1931) von Theodor Kroyer (Köln) erschienen, in der so viel falsche Unterstellungen und Irrtümer vorhanden sind, daß ich sie nur schrittweis zurückzuweisen vermag. Natürlich greife ich nur Grundsätzliches heraus und beginne heute mit einem Hinweis auf die von Kroyer entschieden und hartnäckig geleugnete, von mir so genannte alternatim-Orgelmesse [1]. Abgesehen davon, daß dem Rezensenten der Begriff derselben völlig fremd ist, hält er (a. a. O., S. 162) die Feststellung ihrer historischen Existenz für das Ergebnis einer unklaren Verquickung von „protestantischen" und „vorreformatorischen" Verhältnissen. Daß das nicht zutrifft, wird das Folgende zeigen.

Bei Kroyer steht zu lesen: „Die Rekonstruktion der alternatim-Messe, einer liturgisch ja unmöglichen Sache, hängt mit solchen Grenzverschiebungen zusammen. Die Orgel hat niemals die Aufgabe gehabt, im Ordinarium Zeile für Zeile mit dem Choral abzuwechseln, so wenig es in der Ordnung ist, daß sie Kyrie, Sanctus, Osanna, Agnus dei (so wird nämlich gefolgert) allein — ohne „Textbegleitung" — abgespielt hätte. Wenn es wirklich geschah, so war es nur eine liturgiewidrige „Notverordnung" — eine ganz seltene Ausnahme. . . In den Orgeltabulaturen hat Scherings „Instrumental(Orgel)-Messe" sicherlich keine Stütze. . . Die „Meßtabulaturen" sind nicht etwa Bachsche Choralvorspiele, sondern zunächst „Ingrosso", Auszug, Studienunterlage, Partiturersatz für den Kapellmeister (!), der dann und wann, besonders in „subsidiärer" Eigenschaft an der Orgel seines Amtes waltete. . . " [2].

So weit Kroyer. Ich kann mein Erstaunen nicht unterdrücken, daß einem Spezialisten des 16. Jahrhunderts wie ihm, noch dazu katholischen Bekenntnisses, eine Praxis hat verborgen bleiben können, die heute an einwandfreien und eindeutigen Zeugnissen durch mehr als drei Jahrhunderte verfolgt und nachgewiesen werden kann [3], und zwar in Verbindung mit Namen, die wie diejenigen Cavazzones und Merulos zu den leuchtendsten der italienischen Orgelkunst zählen. Handelte es sich um geheimnisvolle, schlecht verbürgte Nachrichten, halb verschüttete Quellen, anfechtbare Deutungen, so wäre das zu erklären und zu entschuldigen. Aber dies ist nicht der Fall. Die alternatim-Orgelmesse ist keine Fiktion meiner Wenigkeit, sondern eine Tatsache der Geschichte, zu der jeder Historiker der Kirchenmusik Stellung nehmen

[1] Aufführungspraxis alter Musik, S. 38 ff.

[2] Eine ähnlich schroffe Zurückweisung schon früher einmal in der Zeitschrift für Musikwissenschaft V (1922—23), S. 111.

[3] Nämlich vom Buxheimer Orgelbuch (um 1480) an bis ins 18. Jahrhundert. Der Zufall will, daß in demselben Heft der Acta musicologica, das Kroyers Rezension enthält, K. G. Fellerer (S. 149) Beispiele des Weiterlebens der alternatim-Orgelmesse in Frankreich bis 1740 und darüber anführt. Dasselbe gilt für Italien.

muß. Mit protestantischen Anschauungen hat sie nichts zu tun, ebensowenig mit der Frage, ob vor- oder nachtridentinisch (denn die Übung kommt aus dem 15. Jahrhundert und läuft unverändert bis ins 18. Jahrhundert). Da auch theoretische Unterweisungen vorliegen — sogar in mehreren Auflagen —, so gibt es für ihr Übersehen keine Entschuldigung. Offenbar ist es eben das a cappella-Ideal gewesen, das dem Rezensenten zum gefährlichen Idol geworden und ihn für alle Erscheinungen andrer Art blind gemacht hat. Sonst hätte er mindestens schon 1925 stutzen müssen, als in den Publikationen der Société de musicologie, von E. Rokseth herausgegeben zwei Orgelmessen aus Attaingnants „Deux livres d'orgue" (1531) erschienen, die die reine Form der alternatim-Orgelmesse ausprägen.

Da schließlich weder meine Literaturangaben, noch meine skizzenhafte Darstellung in der „Aufführungspraxis" den Rezensenten zu eignen Studien haben veranlassen können, so muß ich hier schon etwas deutlicher werden. Aus bestimmten Gründen, die ihm willkommen sein werden, beschränke ich mich auf Italien und die Zeit des Palestrina. Denn es ist von höchster Wichtigkeit festzustellen, daß neben der figuralen a cappella-Messe eine Messenpraxis bestanden hat, die mit a cappella-Gesang nicht das geringste gemein gehabt hat. Zunächst sei mir erlaubt, meinem Herren Rezensenten die beiden wichtigsten in Frage kommenden theoretischen Werke vorzustellen. In ihnen sind Technik und liturgischer Gebrauch der alternatim-Orgelmesse, wie sie das ganze 16. Jahrhundert auch in Frankreich, Spanien und Polen gepflegt hat, für alle Zeiten unzweideutig festgelegt. Ihre Titel sind:

*Gio. Matteo Asola Veronese. Canto fermo sopra Messe, Hinni et altre cose ecclesiastiche Appartenenti à sonatori d'Organo, per giustamente rispondere al Choro . . , Nov. ristampato e corretto. (Venetia) 1607.*

Nach Fr. Caffi, Della vita e delle opere di Gianmatteo Asola . . ., Padua 1862, ist Asola 1524 geboren (also fast gleichaltrig mit Palestrina) und 1609 in Venedig gestorben. Das Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe der Schrift scheint nicht bekannt zu sein. Möglicherweise liegt es noch vor 1600. Nach Eitner (Quellenlexikon) folgten 1615 und 1635 weitere Auflagen.

*Adriano Banchieri. L'organo suonarino . . . Entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutte le festi et solennità dell' anno . . . op. 13. Venetia 1605.* (Mit Widmung an den Kardinal Borghese, Erzbischof von Bologna.)

Auch diese Schrift des bedeutenden Bologneser Gelehrten und Musikers erlebte mehrere Auflagen: 1611, 1622, 1638. Banchieri war um 1567 geboren und starb 1634.

Beide Schriften bedürften eigentlich eines vollständigen Neudrucks — die von Asola deshalb, weil ihr Verfasser zu den besten Vertretern edler a cappella-Kunst gehörte, also gewiß wußte, was liturgisch schön und billig war; die von Banchieri, weil sie in ihrer Ausführlichkeit und Beispielfülle schlechthin unübertrefflich genannt werden muß. An dieser Stelle genügt eine Bezugnahme auf Banchieri, da der Inhalt des Buchs von Asola fast ganz in dem seinigen aufgegangen ist[1]. Gleich auf S. 1

[1] Ich zitiere nach der Ausgabe von 1622, die mit ihren 159 Seiten gegen die früheren erheblich vermehrt ist. Das in der Bibliothek des Berliner Musikhistorischen Seminars befindliche Exemplar hat folgende anscheinend gleichzeitig eingetragenen Besitzernamen: Gio. Giacomo dalla Cana, Zanetto Mentachiaro, Gio. Franc. Antegnati, Gio. Giacomo Antegnati, Bresciani. Vielleicht stammt es also aus dem Besitz der Werkstatt der Orgelbaufirma Antegnati in Brescia.

steht in Ergänzung des mitgeteilten Titels zu lesen, es werde handeln über den „atto pratico quant 'occorra alle Messe alternate tra il Choro et Organo". Alsdann folgen Erklärungen und ausgedehnte Beispiele, d. h. vollständige Orgelmessen nach Art des Cavazzone und Merulo, nur daß der Orgelsatz nicht auskomponiert, sondern als bezifferter Generalbaß mitgeteilt ist. Es gibt, heißt es (S. 3):

> Quattro variationi di Messe approbate nel Messale Romano, alternate con il Canto fermo: 1. Della Madonna. 2. Dominicale. 3. Apostoli. 4. semplice, et questa cantasi nelli giorni festivi, in occasione di transferirsi à processioni ò altre urgenti cause, aggiungiamo la quinta Messa Angelorum, che per tradittioni, in molti luoghi suonasi la notte del Santissimo Natale di N. S.

Demgemäß enthält der Text eine Anleitung für: (S. 3) 1. *Messa della Madonna*, (S. 6) 2, *Messa della Domenica*, (S. 8) 3. *Messa Apostolorum* und (S. 11) *Messa semplice*, (S. 13) *Messa de gl'Angioli*. Auf S. 18 folgt eine Bemerkung, wie Chor und Orgel in der Karwoche (!) zu respondieren haben, S. 19 über das Gleiche bei den Sequenzen, S. 23 über die verschiedenen Credo, über Psalmen, Hymnen, Magnificat, Te deum, Benedictus, die marianischen Antiphonen — alles bezogen auf die alternatim-Praxis und mit vollständigem Abdruck der Stücke in Mensural- und Choralnoten. Dabei ist folgende Notiz von Wert (S. 44):

> Niente di nuovo è sotto il sole, (disse il Savio) si come quell'aurea sentenza, niente è detto, che pria non sia detto; Aplicando, e per quietare qualche curioso censore dico, che molti hanno scritto in soggietto d'alternare chorista trà il Canto fermo et Organo tra li quali Aaron, Recanetto, Asola, e Diruta (;) tutta via questi scrivono et insegnano alternare con l'Organo alli Canti fermi con gl'istessi Canti fermi, pratica buona, mà vaglia il vero solamente per quelli che hanno cognitione di essi Canti fermi . . . si che la pratica di questo mio Organo Suonarino e molto differente dalli sudetti Autori, meritano però gran lode havendo scritto dottissimamente . . .

Um „neugierige Beurteiler" zu beschwichtigen, bezieht sich Banchieri also auf das Sprichwort „Es gibt nichts Neues unter der Sonne" und führt als ehrlicher Schriftsteller diejenigen an, die vor ihm „aufs Gelehrteste" über die Orgelmesse geschrieben haben. Das sind Aaron, Recaneto (wohl Stefano Vanneo in seinem „Recanetum de musica aurea", Rom 1533), Asola und Diruta (im Transilvano II, 1609). Da eine wissenschaftliche Arbeit über die Orgelmesse im Entstehen ist, soll hier der hochinteressanten Frage nicht vorgegriffen werden, inwiefern Aaron (im „Toscanello" 1523) und Vanneo, obwohl sie den Begriff der alternatim-Messe nicht gebrauchen, von Banchieri mit gutem Recht als „Vorgänger" zitiert werden durften. Jedenfalls bestätigt Banchieri, daß es sich um eine altbekannte, oft beschriebene Praxis handelt. Folgendermaßen werden die einzelnen Versikel (versetti) des Messetextes für die Orgel disponiert:

Kyrie. 1. Kyrie — 3. Kyrie
— 5. Christe —
7. Kyrie — 9. Kyrie

Gloria. 2. Et in terra. 4. Benedicimus. 6. Glorificamus. 8. Domine Deus rex. 10. Domine Deus agnus. 12. Qui tollis. 14. Quoniam. 16. Tu solus. 18. Amen.
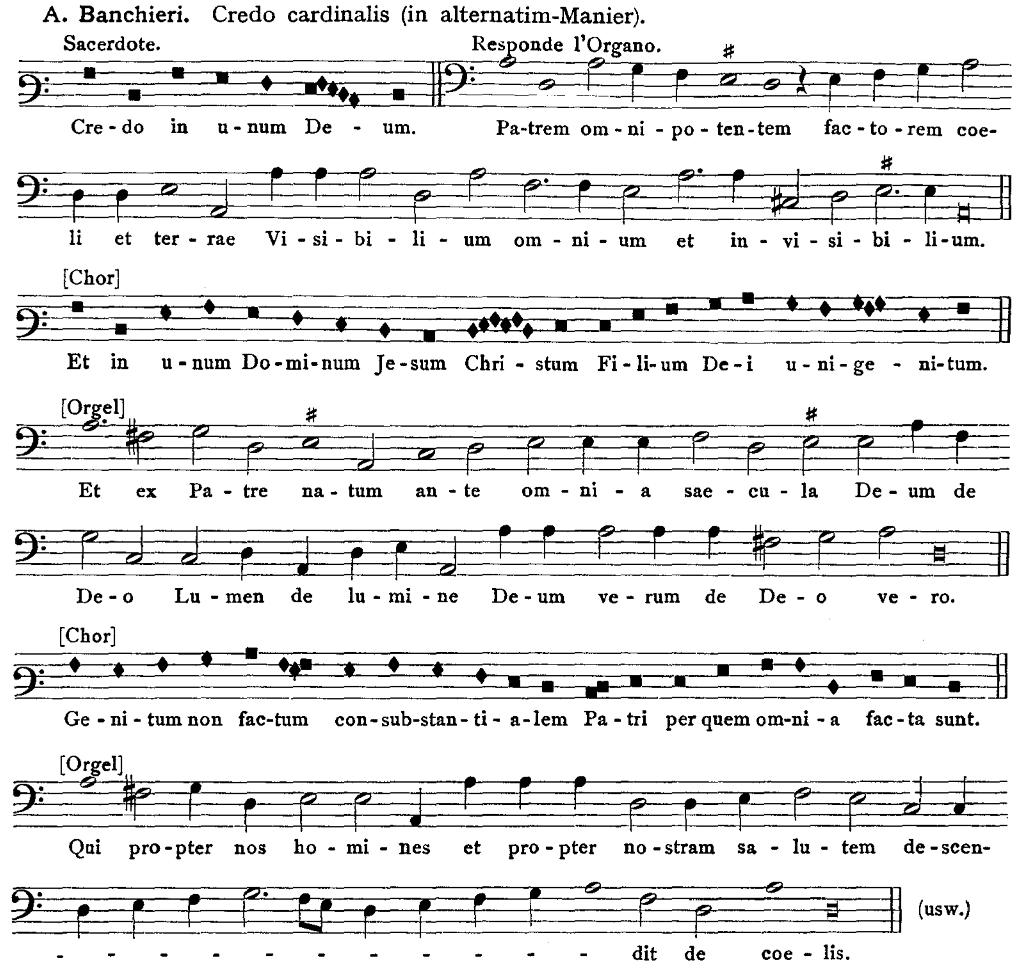
Credo [s. unten].

Sanctus. 1. Sanctus — 3. Sanctus

Agnus. — 2. Agnus —

Folgendes Beispiel, originalgetreu abgedruckt, mag einen Begriff geben für die Art, wie Banchieri seine Anleitung gestaltet. Ich wähle den Anfang des Credo cardinalis (a. a. O., S. 25)[1].

**A. Banchieri.** Credo cardinalis (in alternatim-Manier).




Praktisch ordnete sich die Orgelmesse nach folgender Tabelle Banchieris in den Meßgottesdienst ein[2]:

[1] Organo suonarino (3. Ausg., S. 28). Da, wie gesagt, Kroyer diesen klassischen Zeugen nicht kennt, so fällt nunmehr auch folgende seiner Behauptungen ins Wasser (a. a. O., S. 162): „Gegen die alternatim-Messe, wie sie hier vermeint wird (!), wäre schon im Mittelalter protestiert worden; sie wäre selbst den frühchristlichen Kirchgängern zu lang gewesen; bei solch umständlicher Praxis (?) wären die Gebete des Zelebranten nach dem Kyrie längst beim nächsten Abschnitt, ja bei der Wandlung angekommen, noch ehe Chor und Orgel mit dem Dialog des Gloria und Credo so recht (?) begonnen hätten. Auch Peter Wagner ... schreckt vor den Konsequenzen einer solchen Maßlosigkeit zurück". Der Fall ist bezeichnend für die mancherlei Selbsttäuschungen, denen der Rezensent auch anderweit unterlegen ist. — Sehr lehrreich ist die Tatsache, daß Banchieri hier, wie in sämtlichen Beispielen seines Buches, dem bezifferten Orgelbaß Textworte untergelegt hat. Eins der vielen Zeugnisse dafür, daß solche keineswegs vokale Ausführung bedingen.

[2] Die Tabelle gibt außerdem erwünschte Auskunft, wo die großen Organisten der Zeit ihre Tokkaten, Ricercari, Kanzonen und Fantasien einzustellen pflegten.

Tabella ordinata à gl'Organisti principianti.

Del tempo che devono suonare alle Messe di Canto Fermo.

1. Finito in Choro il *Sicut erat* dell' Introito, si suonano li Kirie.
2. Intuonata la *Gloria* rispondesi alternativamente.
3. Finita l'Epistola una toccata breve del Primo Tuono.
4. Doppo l'Alleluia & Versetto si replica l'Alleluia (occorrendo).
5. Intuonato il *Credo,* alternativamente, dove è la consuetudine.
6. Detto *Oremus* all'Offertorio suonasi fin detto *Orate Fratres.*
7. Suonasi due volte brevemente à gli Sanctus.
8. Suonasi alla Levatione suonata grave sin al *Pater noster.*
9. Doppo il *Pax Domini,* suonasi l'Agnus Dei.
10. Doppo il secondo *Agnus* suonasi sin fatta la Santissima Comunione.

L'*Ite missa est* rispondesi *Deo Gratias* sopra il primo *Kirie* d'ogni Messa.

Schreiten wir, nachdem dies alles vorbereitend festgestellt worden ist, zu den eigentlichen Kunstdenkmälern aus dem 16. Jahrhundert. An der Spitze der Italiener steht Girolamo Cavazzone mit seinem zu den ältesten italienischen Orgeldrucken gehörigen Werk:

*Intabulatura dorgano, cioe Misse Himni Magnificat composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna detto d'Urbino. Libro secondo. Col priuilegio dell' illustrissimo Senato veneto, Per anni. X.* (auf der letzten Seite: *Stampata in Venezia Nel Anno del Signor M. D. XLIII.*)

Exemplar in der Bibliothek des Liceo musicale, Bologna. Die Vorrede ist unterzeichnet mit Girolamo Cavazzone. Sie enthält eine ehrfurchtsvolle Widmung an den Kardinal von Ravenna und spricht davon, daß sowohl der Komponist (Girolamo) wie auch sein Vater Marc' Antonio Cavazzone da Bologna detto d'Urbino ihm, dem hohen Kenner „della Musica vocale et instrumentale" (!), zu größtem Danke verpflichtet seien. Die Kompositionen selbst werden genannt „le mie secondo ed anchor giovinette fatiche di Musica instrumentale". Es wird nicht ganz klar, warum auf dem Titel der Name des Vaters mit genannt ist; vielleicht, um das Werk des jungen, noch wenig bekannten Mannes besser einzuführen.

In diesem Buche stehen 8 Orgelhymnen, 2 Orgelmagnificats und (an erster Stelle) 3 Orgelmessen (in alternatim-Manier)[1]. Letztere sind bezeichnet als

*Missa Apostolorum* (p. 4—23)
*Missa dominicalis* (p. 24—41)
*Missa de beata virgine* (p. 42—54),

d. h. sie gehen über die Töne der Messe IV (Cunctipotens), XI (Orbis factor) und IX (Cum jubilo). Die erste und dritte hat das *Credo cardinalis* (IV), die mittlere das *Credo dominicalis* (I). Die rechte Hand hat ein 6-Liniensystem mit C-Schlüssel auf der zweiten Linie, die linke ein 7-Liniensystem mit C- und F-Schlüssel (dieser auf der vierten Linie). Taktstriche genau und ausnahmslos nach alla breve-Mensur, Erhöhungen teils durch ♯, teils durch Punkte (über oder unter der Note) angezeigt. Letztere gelten zuweilen auch für Erniedrigung der Note.

Der Anlage nach handelt es sich um alternatim-Orgelmessen von klassischer Ausprägung und rein instrumentaler Konzeption, nicht etwa um Orgelumsetzungen vokaler Originale. Ihr Wesen, das, wie man sehen wird, den Vorschriften des Ban-

[1] Mehrere Kompositionen aus dem 1. Buche (1542) hat L. Torchi in L'arte musicale in Italia, vol. III veröffentlicht. Vgl. auch den Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, Bologna 1890, IV, 37. Hiernach scheinen die drei Orgelmessen später nochmals bei Antonio Gardano herausgekommen zu sein.

chieri entspricht, habe ich in der oben erwähnten Schrift bereits ausreichend geschildert. Organist und Chorus, jener mit kunstreichem Spiel, dieser mit choralem Unisono, bestreiten abwechselnd den Vortrag der einzelnen Versikel des Meßtextes, so daß sich ein fortwährendes in lauter kleine Sätzchen aufgespaltenes Respondieren beider Teile ergibt. Die Messe hat also eine Technik aufgenommen, die bei Psalmen, Sequenzen, Hymnen, Antiphonen, beim Magnificat und Te deum schon seit uralter Zeit — wohl so lange die Orgel als Kircheninstrument fungierte — zugelassen war. Man braucht nur einmal die Orgelstimme fortlaufend auf die Verwendung des choralen Canto fermo hin zu analysieren[1]. Es ist selbstverständlich, daß die Drucke nur die von der Orgel gespielten Versikel enthalten, nicht auch die vom Chor gesungenen, die ja im Missale standen. Für den Organisten entstanden dabei insofern oft Schwierigkeiten, als die Stimmung der Orgeln im allgemeinen sehr hoch war und beim Alternieren mit dem Chorus eine für diesen unbequeme Stimmlage ergab. Infolgedessen mußte auf der einen oder andern Seite transponiert werden. Darüber berichten Schlick (Spiegel der Orgelmacher . . 1511) und Pietro Cinciarino (Introduttorio abbreviato di Musica piana, Venedig 1555), der sogar grundsätzlich alle Choralgesänge, die in D endigen, in C schreibt, um den Organisten, die ein Werk mit hoher Stimmung spielen, keine Ungelegenheit zu bereiten[2].

Um jeden Zweifel zu beseitigen, gebe ich nochmals ein genaues Schema der Vortragsart nach Cavazzone. Die in seiner Tabulatur nicht mitgedruckten Chorversikel füge ich in Kursivschrift mit ein.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Kyrie. | 1. Kyrie (Orgel); | *2. Kyrie (Chor);* | 3. Kyrie (Orgel, und zwar Wiederholung des 1. Kyrie[3]); |
| | *1. Christe (Chor);* | 2. Christe (Orgel); | *3. Christe (Chor);* |
| | 1. Kyrie (Orgel); | *2. Kyrie (Chor);* | 3. Kyrie (Orgel, wie oben); |
| Gloria. | *1. Gloria in excelsis (Priester);* | 2. Et in terra (Orgel); | |
| | *3. Laudamus te (Chor);* | 4. Benedicimus te (Orgel); | |
| | *5. Adoramus te (Chor);* | 6. Glorificamus te (Orgel); | |
| | *7. Gratias agimus (Chor);* | 8. Domine Deus rex (Orgel), | |

usw. abwechselnd; alle geradzahligen Versikel von der Orgel, alle ungeradzahligen vom Chor (choraliter) ausgeführt. Die Orgel schließt (18) mit der Amen-Bearbeitung.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sanctus. | 1. Sanctus (Orgel); | *2. Sanctus (Chor);* | 3. Sanctus (Orgel). |
| Agnus. | *1. Agnus (Chor);* | 2. Agnus (Orgel); | *3. Agnus (Chor).* |

Der Vortrag des Credo unterstand einer besonderen Bestimmung. Darüber sagt Banchieri:

Del Credo.

Seguita il Credo Dominicale secondo l'uso Romano del Messale, avertendo che nelle Feste non sempre si canta, si come avertiremmo nel Calendario posto al fine, vi sono diverse consuetudini di alternarlo con l'Organo, è non alternarlo, la ragione di chi non alterna dicono, che il credo tutto deve udirsi dalli fedeli,

---

[1] Vgl. den unten folgenden Notenanhang II.

[2] Der originale Wortlaut der interessanten Stelle im Katalog Bologna, Lic. mus., I, S. 175. Bemerkenswerter Weise beruft sich der Verfasser auf die Autorität des „tanto eccellente messer Jaches Organista dell ... Duca di Ferrara" und eines dort ebenfalls angestellten Hieronimo Zoppino, beides „huomini periti e dotti".

[3] Dies durch „iterum repetitur" beim 1. Kyrie angezeigt.

è però vero, che anco riesce mentre da una voce intelligibile vien recitato il verso mentre suona l'Organo, overo rispondere con una voce Basso sopra li seguenti versi nell'Organo. Cantasi ancora in molte Chiese un' altra maniera di Cantare detto Credo, intittolato Credo Cardinalis, composto (dicono) da S. Buonaventura et questo serve alle solennità principali, vediamo l'uno et l'altro.

Hiernach war also der alternatim-Vortrag des Credo nicht überall Sitte. Da aber, soviel ich sehe, auch handschriftliche Tabulaturen des 16. Jahrhunderts mindestens eine Credobearbeitung bringen, so scheint er doch das übliche gewesen zu sein. Dabei war freigestellt, ob die choralen Versikel vom Priester (sacerdote) oder vom Chor zu intonieren seien. Es ist eine Bürgschaft für die eiserne Tradition, daß wir 80 Jahre früher bei Cavazzone den gleichen Aufriß finden wie bei Banchieri:

Credo. 1. *Credo (Priester);* 2. Patrem (Orgel); 3. *Et in unum (Chor);* 4. Et ex patre (Orgel); 5. *Deum de Deo (Chor);* 6. Genitum (Orgel); 7. *Qui propter nos* und 8. *Et incarnatus est (Chor)*[1]; 9. Crucifixus (Orgel), usw. alternatim wie im Gloria; von 9. an die ungeradzahligen Versikel jedesmal für Orgel, die (19) auch mit der Amen-Bearbeitung schließt.

Soviel über die Orgelmessen des Cavazzone, die man mit den beiden in der Zuteilung etwas anders verfahrenden aus der Sammlung Attaingnant (1531) vergleichen möge. — Das zweite der oben genannten Werke hat den Titel:

*Messe d'intavolatura d'organo di Claudio Merulo da Correggio organista dell'illustriss. Signoria di Vinetia Nella Chiesa Di San Marco: Nuouamente da lui date in luce, et con ogni diligentia corrette. Al Reverendiss. Mons. Il S. Antonio Altoviti Arcivescovo di Fiorenza. Con gratia, et privilegio. Libro quarto. — In Vinetia, 1568.*

Ein Prachtexemplar dieses Druckes besitzt die Biblioteca di Sa. Cecilia, Rom[2]. Der von Eitner (Quellenlexikon VI, S. 448) genannte Neudruck von J. B. Labat, Paris (um 1860?), nach einer Handschrift des Augustinerklosters zu Toulouse, ist nicht zu erreichen gewesen und auch in Paris nicht vorhanden. Die Zahl der paginierten Notenseiten ist 145.

Die Widmung Merulos ist nicht ohne Bedeutung, da sie zeigt, daß die Orgelspieler aufs tiefste davon überzeugt waren, auf ihrem Instrument Gott ebenso zu loben und zu ehren wie nur irgend ein andrer „Arbeiter in seinem Weinberg".

Al Reverendiss. Mons. Il S. Antonio Altoviti Arcivescovo di Fiorenza.

Claudio Merulo da Correggio.

Perche nella vigna di Dio diversi diversamente lavorano; ma però tutti, a mio giudicio, mirano a lodare & honorare sua divina Maestà; però io che nella profession della Musica la lodo et honoro con l'Organo di questa serenissima Republica, quanto meglio so & posso; considerato che non sarà se non bene incitare anchor gli altri Organisti a questo medesimo fine; ho pensato di dare in luce un mio libro d'Intavolature d'Organo, che contien Messe: accioche possano giovare a tutti coloro, c'hanno l'istessa mira, c'ho io. Et perche questo mio lavoro è stato fatto con intentione, ch'a V. S. R. habbia da esser dedicato, come a quella, che in questa santa Vigna è un' Alta vite fecondissima di tutte le migliori scientie, & sotto i cui tralci stanno infiniti operai, che ben lavorano,

---

[1] Wie starr die Überlieferung war, sieht man daran, daß auch Banchieri noch Versikel 7 und 8 dem Chore zuweist: „Quì il Choro dice due versi *Qui propter, Et incarnatus;* veggasi il cerim. (= ceremoniale)".

[2] Für Vermittlung der photographischen Wiedergabe großer Teile des Inhalts bin ich Freifrau v. Zschinsky-Troxler, Leipzig, zu Dank verpflichtet.

però io lo publico hora al mondo sotto l'ombra de' suoi pampani, sicuro che niuno havrà ardimento di biasimarmelo. Ella che di questa scientia è intendentissima, come ancho è di tutte l'altre; et per sua somma bontà s'ha degnato sempre di amarmi, et di favorirmi; sarà contenta d'accettarlo con quell'animo cortese, che degnò d'accettarmi per suo, come le sono, affettionatissimo servitore gia molto tempo a dietro. La qual sua bontà mi darà tanto animo, che io come assiduo operaio, mi sforzerò di publicare ancho, a Dio piacendo, l'altre mie fatiche d'Intavolatura d'Organo, c'ho promesso al mondo nel libro de' Ricercari gia dato in luce: accioche quando sarò chiamato a render ragione del mio lavoro; si vegga che per quanto ho potuto, non mi sono stato ocioso. Bacio a V. S. Reverendissima la mano; et le prego somma felicità e contentezza. Di Vinetia il primo d'Aprile. MDLXVIII.

Tabulatur: rechte Hand auf 5, linke auf 8 Linien. Das untere System hat F- und C-Schlüssel auf der 4. und 6. Linie, das obere wechselnden C-Schlüssel. Die Tavola verzeichnet folgende Stücke:

3 Messen: *Missa Apostolorum* (p. 1)
*Missa in Dominicis diebus* (p. 33)
*Missa Virginis Mariae* (p. 57)
3 Credo: *Patrem in Dominicis diebus* (p. 92)
*Patrem Angelorum* (p. 109)
*Patrem Cardinalium* (p. 127).

Die Anlage dieser drei Orgelmessen weicht von der bei Cavazzone in einigen Punkten ab. Die Missa in Dominibus diebus enthält folgende Teile in Tabulatur:

| | |
|---|---|
| Kyrie. | Kyrie —— Kyrie |
| | —— Christe —— |
| | Kyrie —— Kyrie |
| Gloria. | Et in terra pax |
| | Benedicimus te |
| | Glorificamus te |
| | Domine Deus rex |
| | Domine Deus agnus |
| | Qui tollis |
| | Quoniam |
| | Tu solus sanctissimus |
| | Amen |
| Sanctus. | Sanctus —— Sanctus |
| Agnus. | —— Agnus —— |

Der allgemeine Brauch war, beim Kyrie und Sanctus den 1. und 3. Ruf, beim Christe und Agnus den mittelsten von der Orgel anstimmen zu lassen, so daß auch in diesen Teilen das Alternatimprinzip zum Ausdruck kam. Im Credo scheint Merulo ebenfalls etwas anders als Cavazzone disponiert zu haben[1].

Technisch handelt es sich bei beiden Meistern um eine freie orgelmäßige Bearbeitung des choralen Cantus firmus. Nicht immer freilich nur so, daß dieser etwa nach alter Art unverändert in einer Stimme erschiene. Dieser Fall tritt nur bei Cavazzone gelegentlich auf. Viel mehr wird die gregorianische Intonation, mehr oder weniger frei rhythmisiert und durch melodische Ausbiegungen oder Kolora-

[1] Meine Photokopien der Credoteile sind leider so fragmentarisch ausgefallen, daß ich keine authentische Übersichtstafel — wie oben bei Cavazzone — zu geben wage. Das Prinzip ist genau dasselbe.

turen figural verändert, zum Gegenstand eines drei- oder vierstimmigen Orgelsatzes gemacht. Sie kann dabei sowohl als Ganzes wie in Bruchstücken, verkürzt oder verlängert, in Originallage oder transponiert, in dieser oder jener Stimme, einmal oder mehreremal auftreten, wobei reichliche Kadenzen für übersichtliche Gliederung sorgen. Cavazzones Arbeiten — um nur von unsern beiden Italienern zu sprechen — sind die einfacheren. Die Imitation liegt natürlich auch ihm im Blute, doch ist sie, da der Fluß der Stimmen beständig aufrecht erhalten werden soll und der Cantus firmus seine Eigenkräfte auswirkt, noch nicht zur Durchimitation vorgedrungen. Merulo zeigt vollkommenere Strukturen und besser klingenden Satz. An eine Orgel mit Pedal ist bei beiden ebensowenig zu denken wie bei Attaingnant.

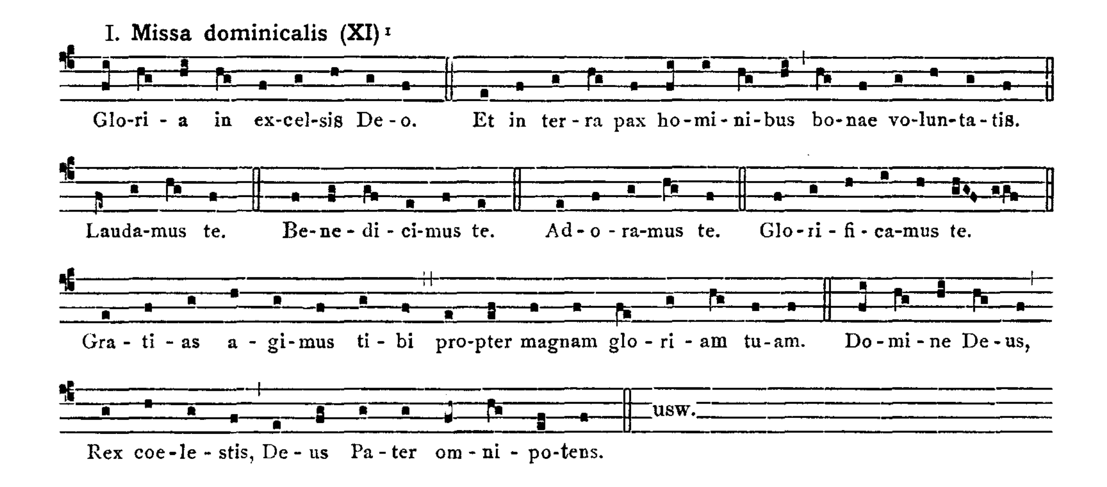
Als Probe lasse ich den Anfang des Gloria der Dominicalis-Messe (Nr. XI) in der Bearbeitung von Cavazzone und Merulo folgen in der Erwartung, daß Italien nicht zögern wird, beide Meister sobald als möglich der Öffentlichkeit vollständig zugänglich zu machen. Dabei gebe ich zu bedenken, ob es sich hier wirklich „zunächst" um Ingrosso, Auszug, Studienunterlage (!), Partiturersatz für den Kapellmeister (!), wohl gar um eine „Notverordnung" handelt, oder nicht vielmehr um stilreife Meisterwerke echter liturgischer Orgelkunst. Für die Auffassung, es werde mit ihrem Erklingen in „subsidiärer Eigenschaft" an der Orgel gewaltet, würde sich Meister Claudio im Namen aller Kollegen wohl bedankt haben.

Nehmen wir von handschriftlich überlieferten Orgelmessen nach 1500 keine Notiz, so haben wir unter Hinzuziehung des Druckes von Attaingnant innerhalb der vier Jahrzehnte von 1530 bis 1570 acht prächtige gedruckte Beispiele der Gattung. Das erscheint kärglich und könnte zu der Meinung verleiten, es gehe um einen recht unbedeutenden Zweig alter Aufführungspraxis. Aber abgesehen davon, daß es sich zunächst um ein vorläufiges Ergebnis handelt, das künftige Forschung zu erweitern hat, gewinnt die Übung dadurch höchstes Interesse, daß ein Künstler wie Merulo sie mit vertritt und sogar ihre Pflege in der venetianischen Markuskirche bezeugt, wo gewiß an geübten Figuralsängern um 1568 (unter Andrea Gabrieli) kein Mangel war. Außerdem ist in Aufführungsberichten und anderen Zeugnissen oft genug von ihr die Rede. An dieser Stelle kommt es aber auch gar nicht auf den Nachweis einer möglichst großen Zahl und künstlerisch überragender Leistungen in der alternatim-Orgelmesse an, sondern auf den Nachweis ihrer von Theodor Kroyer bisher nicht einmal geahnten Existenz und liturgischen Geeignetheit überhaupt. Und das für eine Zeit, wo das a cappella-Ideal angeblich alles andere in den Schatten gedrängt haben soll! Es ist zu bedenken, daß „die Erziehung des Kirchenorganisten in Italien, Frankreich, Spanien und dem katholischen Deutschland von Anfang an darauf ausging, sich in diesem Punkte selbst zu helfen, d. h. sich die Kunst anzueignen, den Canto fermo in irgendeiner Stimme kunstgerecht durchzuführen, sei es zwei-, drei- oder mehrstimmig ... War das bei der Durchführung ganzer Gesänge, etwa Sequenzen, Hymnen, Antiphonen nicht ganz leicht, so doch bei den kleinen, kurzen Versikeln des Meßtextes, die zuweilen nicht mehr als sechs bis acht Takte bedurften. Vielfach mögen sie improvisiert worden sein, und nur, wo Tonsetzer etwas Besonderes zu sagen meinten oder den Organisten zu Hilfe kommen wollten, wurden solche Orgelmessen gedruckt" [1].
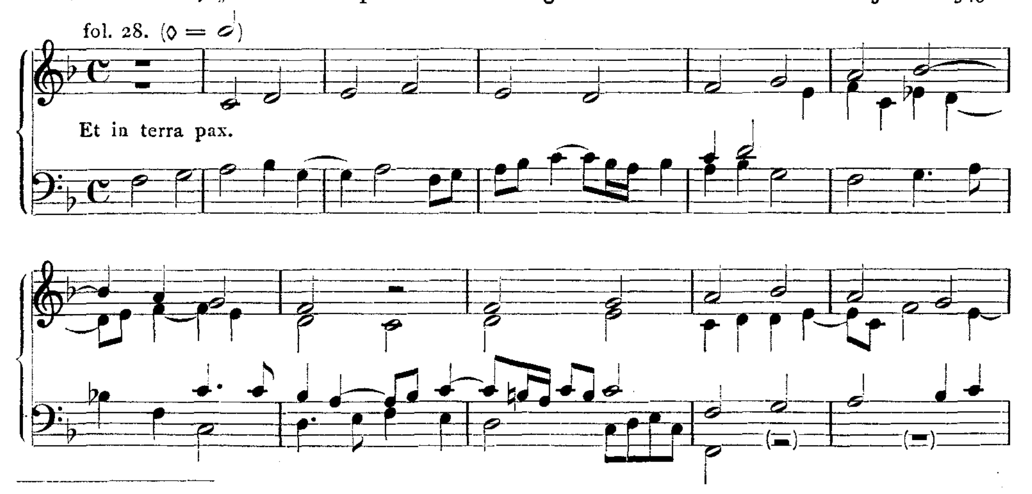
[1] Aufführungspraxis, S. 44.

Die Orgelmesse in der hier beschriebenen Gestalt ist nur ein Sonderfall des alten alternatim-Musizierens zwischen Orgel und Chor überhaupt. Eine Untersuchung, die diesem Problem weiter nachgeht, wird vermutlich auf eine Fülle von Überraschungen stoßen. An dieser Stelle galt es lediglich die Zurückweisung des Kroyerschen Satzes: „In den Orgeltabulaturen hat Scherings ‚Instrumental-(Orgel-)Messe' sicherlich keine Stütze". Wenn er sich erlaubt hat, mir Unkenntnis der Tatsachen und „so eine Art Confusio Praetoriana, die leicht zur Confessio wird" (a. a. O. S. 163) vorzuwerfen, so erwarte ich jetzt, daß er dem Leserkreis der „Acta" gegenüber das betreffende Kapitel meiner Schrift in aller Form und ohne dialektische Kreuz- und Querzüge rehabilitiert. Natürlich halte ich auch alle andern daran geknüpften Schlüsse und Feststellungen meiner Schrift aufrecht.
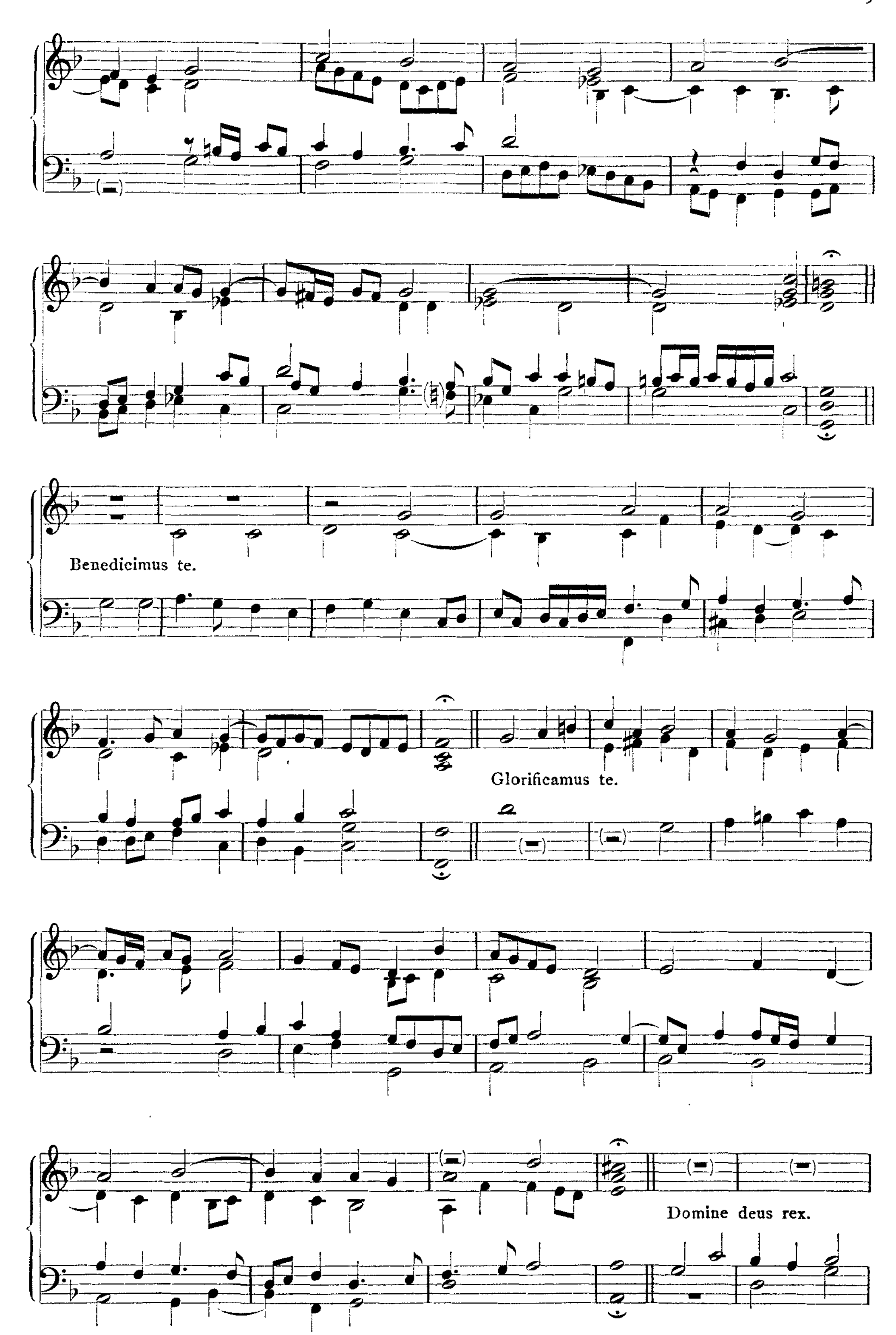
I. **Missa dominicalis (XI)**[1]




II. **G. Cavazzone**, „Et in terra pax" aus der Orgelmesse M. dominicalis vom Jahre 1543.
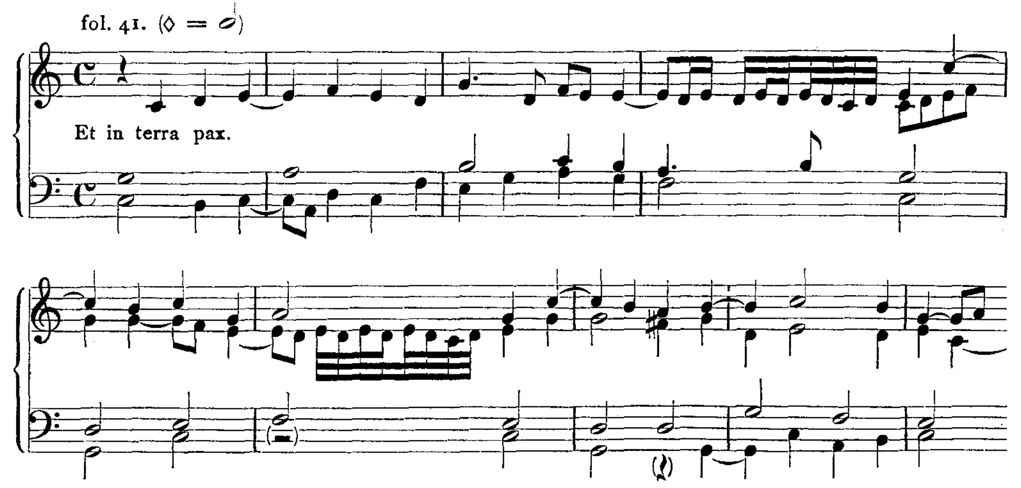



[1] Zum Vergleich mit den beiden folgenden Orgelbearbeitungen von mir hergesetzt.
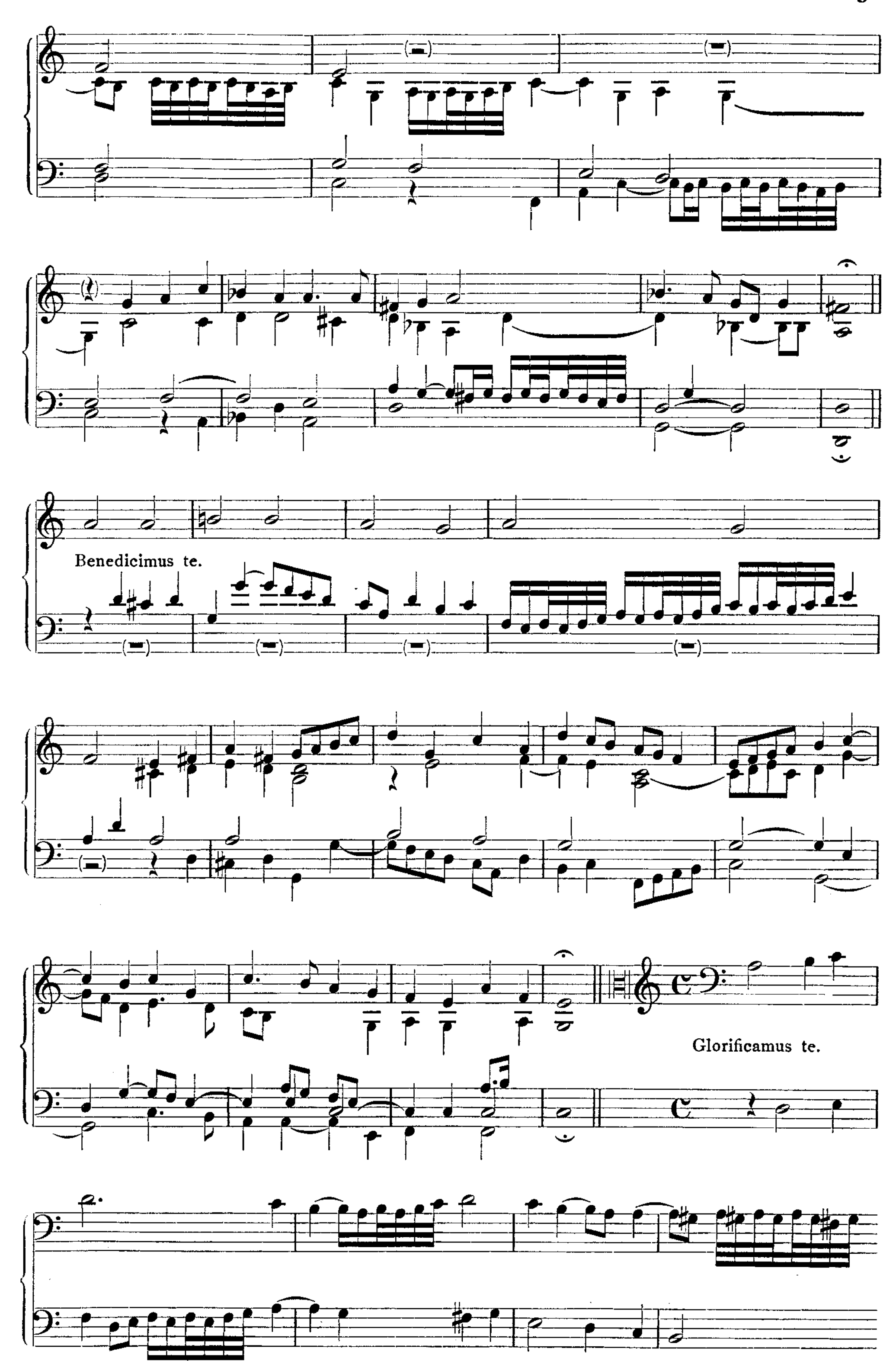

Benedicimus te.
Glorificamus te.
Domine deus rex.
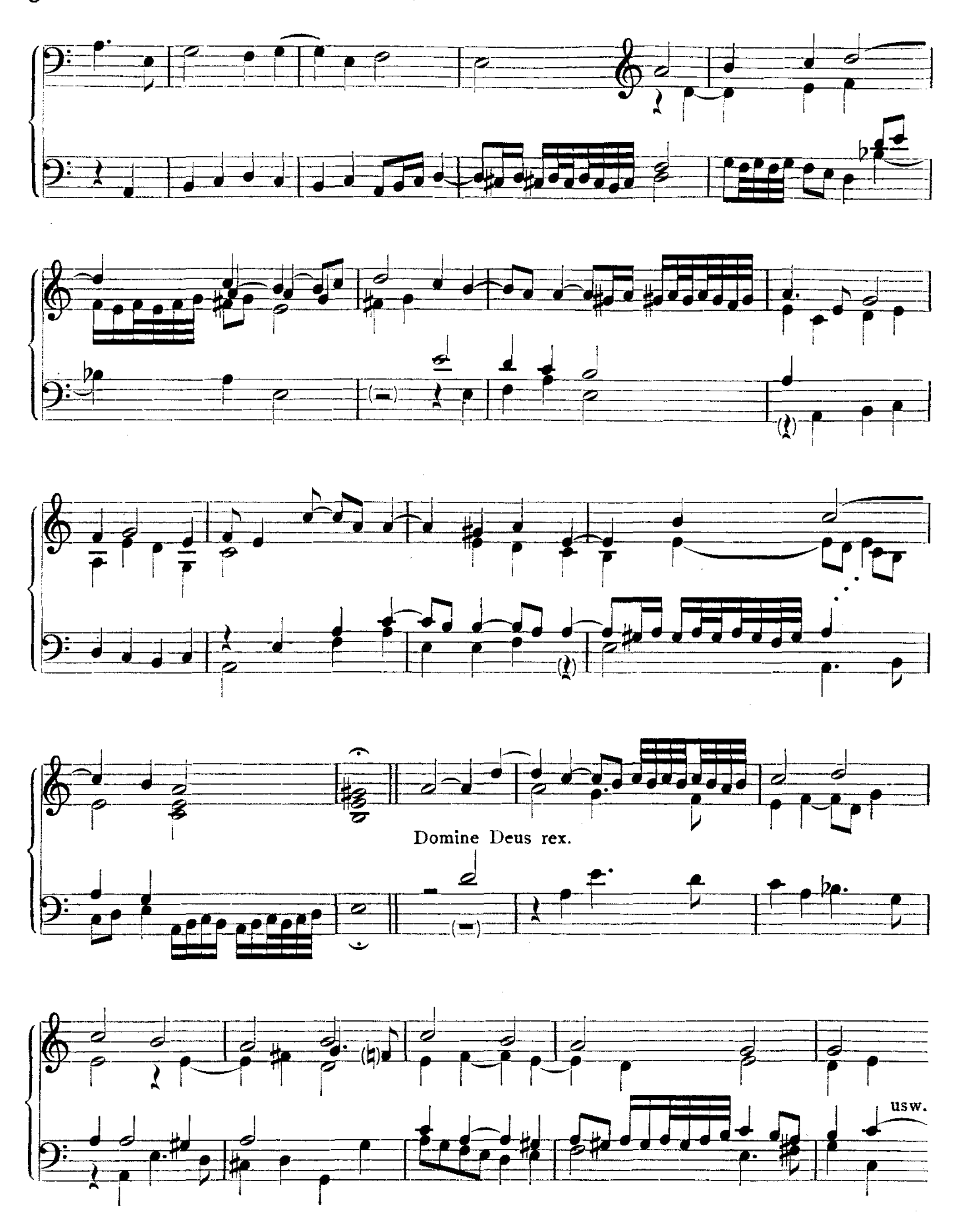
usw.

III. **Cl. Merulo,** „Et in terra pax“ aus der Orgelmesse M. dominicalis vom Jahre 1568.

fol. 41. (◇ = 𝅗𝅥)




Benedicimus te.
Glorificamus te.




Nachtrag. Nach Abschluß des Beitrags geht mir die Kunde zu, daß die oben besprochenen Orgelmessen des Cavazzone bereits in einem italienischen Neudruck durch Giacomo Benvenuti zugänglich sind. Das hübsch ausgestattete Büchlein gehört der bei uns wenig bekannt gewordenen Sammlung *„I Classici della Musica Italiana“* an, hat aber kein Erscheinungsjahr (Copyright 1919).

# Versuch einer musikalischen Wertästhetik

Von

Hans Mersmann, Berlin

I

In der neueren Kunstbetrachtung sind zwei gegensätzliche Ausgangspunkte erkennbar. Der eine ist der philosophisch-ästhetische Standort, der andere das Kunstwerk selbst. Ihre Verschmelzung, das natürliche Ziel einer geistesgeschichtlichen Entwicklung, scheint noch in weiter Ferne zu liegen. Das philosophische System bemächtigt sich des Tonwerks, um seine Gültigkeit an ihm zu erweisen, kommt dabei aber kaum über die Erkenntnis der Elemente hinaus. Urbegriffe, wie Ton, Dreiklang oder Melodie werden als Untersuchungsfeld herangezogen, während die Totalität des Kunstwerks im Dunkel bleibt. Das war im Grunde von jeher so, gerade die Musik war das Objekt aller Schwankungen des Weltbildes, wurde idealistisch oder sensualistisch, phänomenologisch oder psychologisch betrachtet und gedeutet. Seit der Zeit Kretzschmars und Riemanns nahm die Musikwissenschaft das Recht in Anspruch, sich um die Gesetze und Fundamente der Musik selbst zu bemühen und die Grundlagen ihrer Erkenntnis zu schaffen. Kretzschmar sah diese Grundlagen in den „Affekten", in der Musik selbst eine Sprache, in der Analyse eine „Hermeneutik", während Riemanns Erkenntnissystem von der melodischen, harmonischen und besonders formalen Struktur der Musik ausging.

Die Generation, welche auf diese Männer folgte, bemühte sich, vielleicht zum ersten Male bewußt, um eine Verschmelzung des erkenntnistheoretischen und des musikalischen Standpunkts. Ihr Weltbild war durch die Abkehr von der Romantik bedingt, ihr Ziel eine klarere Einsicht in das Wachstum der Elemente und Formen und dadurch in die inneren Zusammenhänge des Kunstwerks überhaupt. Sie übernahm von Kretzschmar die Ablehnung der beiden noch um die Jahrhundertwende wuchernden Methoden einer Musikdeutung: der poetisch-assoziativen Umschreibung musikalischer Vorgänge und der formalistischen Darstellung der äußeren Faktur. So verschieden die Wege und Methoden der Analyse im einzelnen waren, gemeinsam blieb ihnen das Streben nach einer gewissen Verbindlichkeit und Allgemeingültigkeit, der Versuch, die Erkenntnis der Musik vor den privaten Assoziationen und Ausdeutungen ihrer berufsmäßigen Erklärer zu bewahren.

Bei diesen Versuchen stand das Problem der Analyse im Mittelpunkt. Diejenigen, die sich ernstlich um sie bemühten, waren sich wohl darüber im klaren, daß ihr Erkennen allein den „Inhalten" des Kunstwerks, seiner Totalität und seinen geistigen Zusammenhängen galt. War dies nicht der Fall, blieb die Analyse an der Außenfläche des Kunstwerks stecken, so blieb sie ein wertloses, vielleicht sogar gefährliches, intellektualistisches Spiel. Sicherlich gab es auch hier Irrtümer und falsche Ergebnisse, aber sie wogen wohl nicht schwerer als die ausdeutenden, programmatischen Dichtungen, mit denen uns die Romantik überschwemmt hatte.

Dennoch wurde mehrfach der Versuch gemacht, die ganze, hier eben gekennzeichnete Anschauungsform als „Richtung" abzulehnen und als Erzeugnis eines öden

Rationalismus oder als „musikalische Ingenieurwissenschaft“ abzutun. Dies geschah mit besonderer Eindeutigkeit in dem Aufsatz „Musikalische Analyse und Wertidee“ von Arnold Schering[1]. Ich möchte an diesem Aufsatz hier anknüpfen, nicht, weil Schering den Begriff einer „Ingenieurwissenschaft“ mit einer vernichtenden Kritik meiner eigenen Arbeiten verbindet, sondern weil hier, wohl zum ersten Male mit dieser Deutlichkeit, Analyse und Wertidee einander gegenübergestellt wurden. Für Schering sind diese Begriffe Gegensätze: er sieht in der Entwicklung eines musikalischen Wertbegriffs die Überwindung der von ihm verurteilten analytischen Methoden. Leider fehlen alle Andeutungen über die Wege, welche zu einer Wertästhetik der Musik führen könnten.

Inzwischen ist der Wertbegriff ein bevorzugtes Problem der allgemeinen Ästhetik geworden. Er verbindet sich in letzter Zeit stark und wesentlich mit der Erkenntnis der Gestalt. Es wäre nun möglich, abermals von diesem allgemeinen Standort aus eine Brücke nach der Seite der Musik hinüberzuschlagen und die Ergebnisse der Untersuchungen Wertheimers, Köhlers u. a. auf ihre Gültigkeit für die Musik zu prüfen. Dieser Versuch soll hier nicht unternommen werden. Ich gehe in den folgenden Gedanken von dem entgegengesetzten Standort des musikalischen Erfahrungsbereichs aus und versuche, von ihm aus die Fundamente einer Wertästhetik für die Musik aufzufinden[2]. Diese Fundamente liegen aber nicht in einem Gegensatz zur Analyse, sondern in ihr selbst. Musikanalyse und Wertästhetik sind weder einander ausschließende Bezirke noch Gegenpole, sondern die Werterkenntnis scheint mir die reife Frucht der Analyse. Sie stellt sich freilich nicht automatisch ein, sondern unterliegt einer Reihe eigener und besonderer Voraussetzungen.

Die Analyse von Musik umschließt zwei Vorgänge: die exakte Untersuchung aller elementaren, d. h. durch die Materialschichtung gegebenen Teilkräfte und die synthetische Erfassung der Totalität. Diese beiden Faktoren bedingen einander; keiner ist ohne den andern daseinsberechtigt. Wir sind gewohnt, uns in der Erkenntnis um wirkliche Kunstwerke zu bemühen; wir analysieren also meist wertvolle Musik. Die Erfahrung zeigt, daß mit dem Werte des Kunstwerks auch die Haftpunkte der Analyse wachsen oder schwinden. Zwei Takte von Bach sind voll von Verknüpfungen, sind in sich selbst ein Mikrokosmos, dem die Analyse nur in langsamem, verantwortungsvollem Aufdecken aller Einzelzüge und mit einem unverhältnismäßig großen Aufwand von Worten nachspüren kann. Wertarme oder wertlose Musik aber bietet der Analyse nur geringe Ansatzstellen, die in einfachsten Formeln auszusprechen sind.

So erweist sich die Wertung von Musik als eine vielleicht höher geartete Form des Hörens. Wenn wir ein Kunstwerk gefühlsmäßig bejahen oder verneinen, so ist dies ein Teil eines gesamten und äußerst vielgestaltigen Wahrnehmungsaktes, welcher die Aufnahme durch das Ohr ebenso einschließt, wie den geistigen Apperzeptionsvorgang. Zwischen Hören, Erkennen und Werten besteht kein prinzipieller

[1] Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1929, S. 9.

[2] Der Aufsatz wuchs aus einem Vortrag heraus, den der Verfasser im Mai 1934 in der Ortsgruppe Berlin der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft gehalten hat.

Gegensatz, sondern lediglich eine Verlagerung der Perspektive[1]. Dürfen wir diesen Standpunkt zur Voraussetzung der folgenden Gedanken machen, so verlieren Gegensätze wie der zwischen einer phänomenologischen und psychologischen Kunstbetrachtung ihre Schärfe und werden zu Gegenpolen, zwischen denen es eine Verbindung gibt. Ähnlich verhält es sich mit dem Objekt der Betrachtung, mit der Musik selbst. Auch bei einer Wertästhetik handelt es sich zunächst um Beobachtungen am Material: um ein großes oder kleines, steigendes oder fallendes Intervall, um die Spannung eines punktierten Rhythmus oder eines verminderten Viererklangs, um die Erkenntnis einer symmetrischen Flächengliederung oder das Wachstum eines Motivs. Aber durch die erwähnte Verlagerung der Perspektive verschiebt sich auch der Aspekt aller dieser einzelnen Vorgänge. Für die Analyse sind sie Phänomene, Spannungen; für die Wertung aber sind sie Inhalte, eben: Werte[2]. Aus dem Sein wird ein Bedeuten (dieser Begriff soll hier lediglich als Sinngebung aus dem Dasein und den Grenzen der Musik heraus, aber nicht als Bezogenheit auf außermusikalische Faktoren aufgefaßt werden).

Hierdurch ist das Verhältnis von Analyse und Wertung gegeben, welches dem folgenden Versuch zugrunde liegt: auch bei diesen beiden Begriffen handelt es sich nur um einen perspektivischen Gegensatz. Sonst war für die Analyse das Vorkommen eines Wertes in der Regel vorausgesetzt und es handelte sich darum, diesen angenommenen, erfühlten Wert nachträglich analytisch zu begründen. Jetzt wird die Analyse zur Voraussetzung und die Fragestellung konzentriert sich auf das Auffinden von Maßstäben und Ansatzpunkten für den Wertbegriff. Wir suchen also innerhalb der Musik selbst, fragen nach den Bindungen der Elemente, nach den Gesetzen des Formablaufs und der Architektur. Dies führt zur Aufstellung einer Reihe von analytischen Wertkategorien. Unabhängig von diesen sich aus der musikalischen Struktur ergebenden Werten haben wir dann noch eine Reihe anders gearteter, synthetischer Wertkategorien zu untersuchen. Sie liegen in der Beziehung der Musik zu außermusikalischen Faktoren: zu ihrem Stoff, ihrem Text, ihrer Idee und führen in die Bezirke des historischen, soziologischen oder ideologischen Wertbegriffs. Vorher aber sind noch einige Voraussetzungen zu klären, welche sich mit dem Begriff der Wertung verbinden.

## II

Der Wert eines Kunstwerks ist zwar objektiv vorhanden, aber mit dem Vorgang einer Wertung und dadurch mit der Persönlichkeit des Wertenden unlösbar verknüpft. Wir sprechen von wertvoller oder wertloser Musik und sind uns oft

[1] Den entgegengesetzten Standpunkt finde ich mit besonderer Deutlichkeit bei J. Ortega y Gasset formuliert. Ich zitiere aus „Die Aufgabe unserer Zeit", S. 75: Die „Werte, die den Dingen einwohnen, sind Eigenschaften von irrealem Typus. Wir sehen die Striche eines Bildes, aber nicht seine Schönheit; die Schönheit wird ‚gefühlt'. Das Fühlen ist für die Werte, was das Sehen für Farben und das Hören für Töne ... Diese beiden Erfahrungen — die wahrnehmende und die schätzende — erweitern sich unabhängig voneinander. Gelegentlich ist uns ein Gegenstand seinen wirklichen Bestimmungen nach vollkommen vertraut, und wir sind dennoch blind für seine Werte".

[2] Es liegt in diesem Zusammenhang nahe, an den Begriff „valeurs" in der impressionistischen Malerei zu denken; der Dictionnaire Larousse definiert den Begriff valeur als „intensité rélative".

über das Vorhandensein eines Wertes einig. Es gibt Wertkonventionen, aber auch Wertkurven, deren Verlauf völlig verschieden sein kann. Da sind kleinere, aber blendende Lichtquellen, die von den Zeitgenossen wahrgenommen werden, andere, tiefere, die noch nach Jahrhunderten leuchten. Hasse, Graun, Abel waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts große Künstler, neben denen der Thomaskantor Bach verblaßte.

So ist die Wertung zunächst abhängig von dem historischen Blickfeld des Betrachters. Die musikgeschichtliche Forschung bemüht sich um eine möglichst lückenlose Durchdringung des gesamten Materials. Dennoch war und ist es noch heute vielen Menschen nicht möglich, den Wert eines mittelalterlichen Motetus oder einer Messe von Dufay zu erkennen, selbst wenn wir eine einwandfreie Darstellung dieser Musik voraussetzen. Die Wertung kann nicht gelingen, weil die Vorbedingungen zu einem klaren Erfassen durch das Ohr nicht erfüllt sind. Sie ist unmittelbar mit der Größe oder Enge des historischen Blickfeldes verbunden. Wertkonventionen, wie sie für Bach oder Mozart festliegen, gibt es hier nicht. Ähnliche Schwierigkeiten treten bei Diskussionen über zeitgenössische Musik oder über die Musik anderer Kulturkreise auf. Damit ist gleichzeitig die Gefahr angedeutet, welche in einer gefühlsmäßigen, aber nicht durch Erkenntnis fundierten Bejahung fern liegender Kulturkreise gegeben ist. Meist ist es keine Erweiterung des Horizonts, sondern ein tiefes Mißverständnis, sich „aus innerer Nähe" mit einem ägyptischen Tanz, einer Negerplastik oder einer mittelalterlichen Geisteshaltung zu identifizieren.

Parallel mit dem historischen Blickfeld liegt das ästhetische. Auch hier gibt es von einer bestimmten Höhe an festliegende Wertkonventionen. Aber schon der Begriff der Volksmusik stößt auf Zweifel und Widerstände bei dem, der seine Wertmaßstäbe lediglich der Kunstmusik entnimmt. Daneben gibt es Bezirke, wie die Unterhaltungsmusik oder den Jazz, deren Wert von einer Gruppe von Betrachtern grundsätzlich bezweifelt, von einer anderen ebenso grundsätzlich behauptet wird.

Zu diesen Fragen des Blickfelds tritt nun das Werturteil selbst. Seine Komponenten sind psychologischer Natur. Die Wertung einer Musik ist abhängig von der Klarheit und der Intensität des Eindrucks, also damit von der Qualität der Wiedergabe, ferner davon, ob dieser Eindruck ein erster oder wiederholter ist, auf was für einen Grad von Aufnahmebereitschaft oder Ermüdung, von Willen oder Ablehnung er trifft. Dazu kommen andere Faktoren, die mit der Persönlichkeit des Wertenden verbunden sind: seine Entwicklungsstufe, seine allgemeine Fähigkeit, objektive Eignung und vorgeschrittene Entwicklung oder Schulung, Musik aufzunehmen.

Wir fassen diese Voraussetzungen des Werturteils im folgenden in der Annahme eines optimalen Standorts zusammen, der sich in drei Forderungen ausdrücken läßt:

1. größtmögliche Ausschaltung aller Wertkonventionen, Wertschwankungen, überhaupt aller, die Unbefangenheit des Eindrucks trübender Momente,
2. größtmögliche Ausdehnung des historischen und des ästhetischen Blickfelds innerhalb des eigenen Kulturkreises[1],

---

[1] Diese Begrenzung erscheint mir gerade vom Standpunkt der Wertästhetik aus unerläßlich. Um den „Wert" einer rassefremden oder einer früheren Kulturen angehörenden Musik aufzunehmen, bedarf es nicht nur einer umfassenden Schulung, sondern auch einer

3. größtmögliche Überwindung aller retardierenden subjektiven Komponenten des Werturteils.

## III

Ansatzstellen für eine Werterkenntnis lassen sich auf empirischem Wege wohl am besten durch eine Gegenüberstellung wertarmer und wertvoller Musik gewinnen. Das bedarf einer Einigung über den Nullpunkt der Wertskala, auf die wir bei einer Einordnung der Werte immer wieder stoßen. Wir sehen hier diesen Nullpunkt etwa in dem Typus einer lediglich zweckgerichteten Etude oder einer niveaulosen, keine künstlerischen Ansprüche stellenden Unterhaltungsmusik. Solche Musik bewegt sich in den natürlichen Ablaufsbahnen der Elemente. Ihre Melodik liegt meist in den durch Tonleiter und Dreiklang gegebenen Schienen, ihr Rhythmus deckt sich völlig mit dem Metrum, seine Spannungen sind prinzipieller Natur; ihre Harmonik beruht auf der Atmung zwischen Tonika und Dominante, berührt schon die Subdominante selten und meidet die Farbigkeit der Nebendreiklänge, die Gewichtsauflockerung der Umkehrungen und die stärkeren Spannungen neuer Leittöne.

Von diesem Ausgangspunkt aus versuchen wir nun, eine erste Reihe analytischer Wertkategorien aufzustellen, welche sich unmittelbar aus der Materialschichtung ergeben. Das 18. Jahrhundert zeigt, daß es sich bei der Entwicklung von einer leicht fließenden Improvisation zu der individuellen Einmaligkeit des Kunstwerks auch um einen historischen Prozeß handelt. Haydns Instrumentalmusik beweist ihn mit besonderer Eindringlichkeit: die Zahl seiner Symphonien, Sonaten und Kammermusikwerke beträgt in jeder Gattung weit über hundert; seine Stellung in unserem Musikleben gründet sich auf einen zahlenmäßig geringen Ausschnitt aus seinen Spätwerken. Hier kann die Frage nach dem Wert ebenso einsetzen, wie bei Beethoven etwa in dem Verhältnis von Skizze und vollendetem Thema, wie bei Mozart in dem oft unendlich leichten Eingriff in das Naturgeschehen der Elemente[1].

Wenn wir hier von der Voraussetzung eines Leerlaufs der Elemente, wie er oben beschrieben wurde, ausgehen, so erscheint der schöpferische Gestaltungsprozeß häufig unter dem Bilde der Einschaltung von Hemmungen. Diese Hemmungen sind Zeichen eines persönlichen Ausdrucks. Dutzende von Opernouvertüren beginnen mit schweren Akkordschlägen auf der Tonika und Dominante. Mozart tut im Vorspiel seines Don Giovanni beinahe dasselbe. Aber eben diese beiden persönlichen Eingriffe: die Synkopierung des Basses und die Lage des Dominantdreiklangs als Sextakkord geben diesen ersten Takten des Vorspiels eine völlig individuelle Prägung. Der Tonraum wird förmlich aufgebrochen, die nachschleppenden, über den Klang hinausragenden Bässe verlieren jede Beziehung und jeden harmonischen Sinn; die ganze Zerrissenheit des kommenden Dramas liegt vor uns[2].

---

systematischen Entwicklung des Aufnahmeorgans. Dies wird immer nur bei einer exklusiven Minderheit der Fall sein.

[1] Die tiefe Naturnähe des großen Kunstwerks hat mit dem, was hier als der Leerlauf der Elemente bezeichnet wird, nichts zu tun: sie ist immer ein Einzelfall.

[2] Der Kreis der Beispiele wird stilgeschichtlich mit Absicht eng gezogen, um die Fragestellung im Rahmen dieses Aufsatzes ganz auf den Wertbegriff konzentrieren zu können. Die Übertragung der Ergebnisse auf fernerliegende Stilkreise bedarf eigener historischer Voraussetzungen, die hier nach Möglichkeit ausgeschaltet werden sollen.
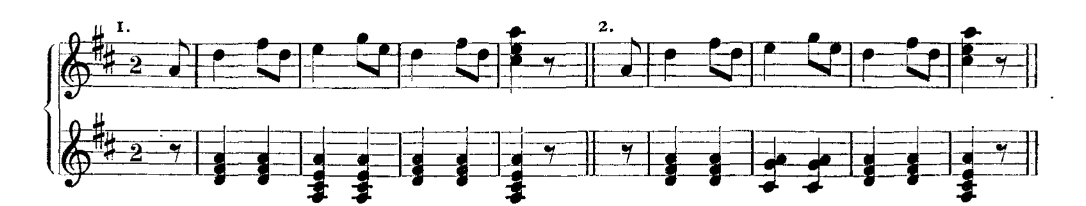
Die Hemmungen, welche der Komponist in den Ablauf der Elemente einbaut, haben verschiedene Wurzeln. Das Element, das am ehesten fähig scheint, den allzu glatten Ablauf zu unterbauen, ist die Harmonik. Sie verdichtet sich in dem folgenden Beispiel bis zur Polyphonie. Es ist das Thema der kleinen zweisätzigen Klaviersonate in *G*dur von Haydn, welches der Komponist in seiner natürlichen, ungespannteren Ablaufsform (b) erst im Verlaufe des Satzes bringt, während das Thema sich bei seinem ersten Auftreten (a) gegen den Schluß hin durch Einschaltung des neuen Leittons, der kleinen polyphon entgegenstrebenden Mittelstimme so spannt, daß es als harmonisches Ziel die Dominanthöhe gewinnt:
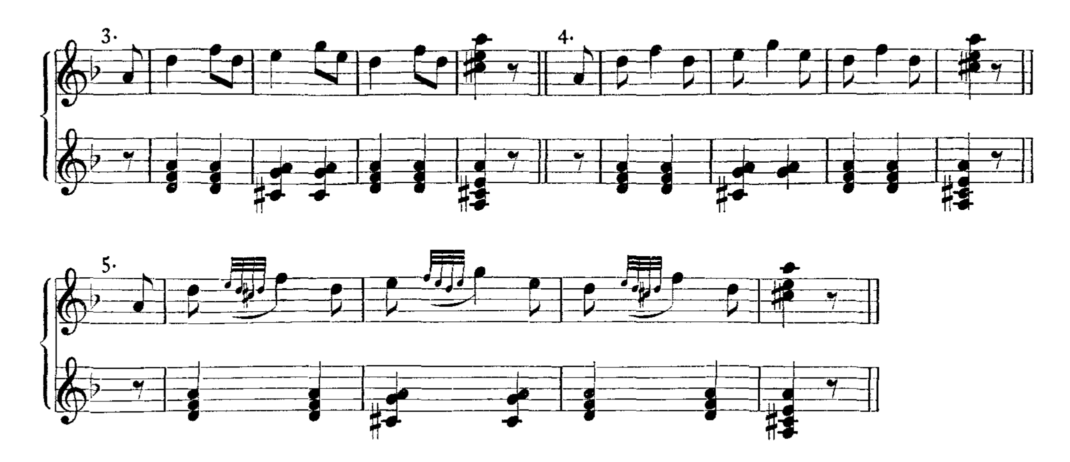
(a und b)

a)

b)
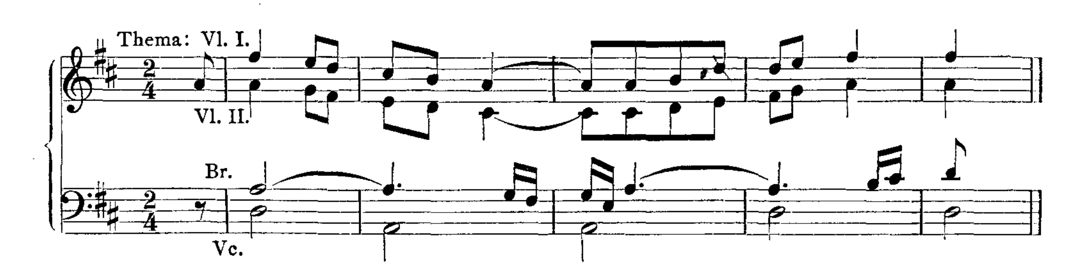
Der Begriff der eingeschalteten Hemmungen soll noch durch das Thema der *d*moll-Variationen aus Mozarts bekannter Violinsonate K.-V. 377 bildhaft gemacht werden. Wie häufig bei Mozart, liegt dem Gedanken eine einfache, fast volksliedhafte Substanz zugrunde, die sich unter seiner Hand bis zu der völlig individuellen Prägung des Themas verdichtet. Ich versuche es, diesen Verdichtungsprozeß durch Aufstellung einer Reihe anzudeuten, deren Endglied das Thema ist:

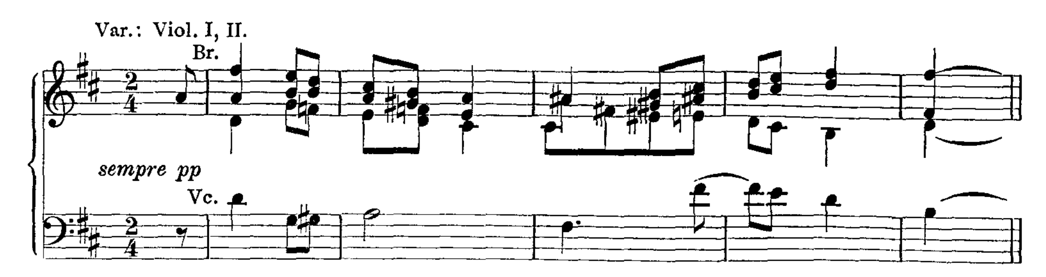





Der Wertbegriff verbindet sich hier automatisch mit der Gestalt im Sinne eines persönlich-schöpferischen Ausdrucks. Das ist beim Kunstwerk wohl immer der Fall. Die Wertskala des Volkslieds aber liegt, wie sich gerade an dieser Stelle zeigt, in umgekehrter Richtung. Die Variantenbildung, welche das singende Volk an Kunstliedern vornimmt, um sie sich zu assimilieren, beruht im Gegenteil auf der Ausschaltung individueller Gestaltungsmerkmale: komplizierter Rhythmen, nicht ganz selbstverständlicher harmonischer Beziehungen, divergierender Mittelsätze (z. B. Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore").

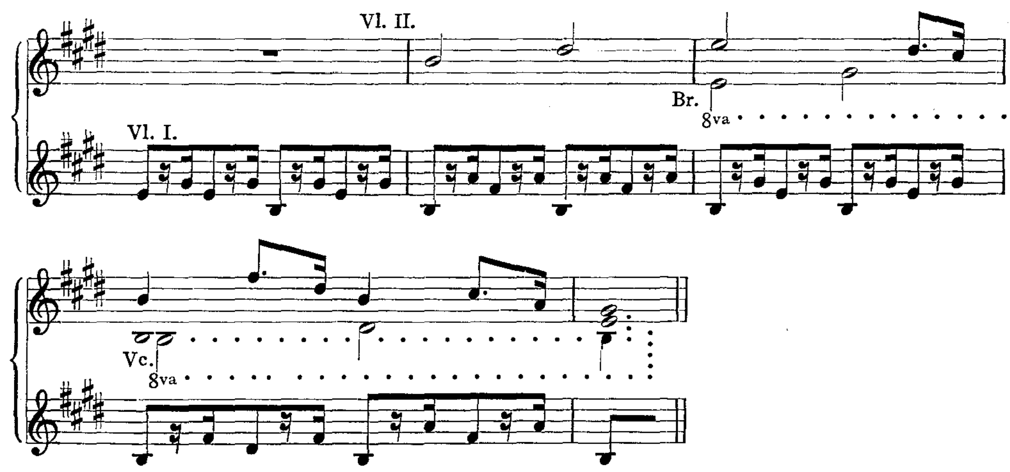
Treten wir von dem Standpunkt einer wertarmen Musik aus dem Kunstwerk gegenüber, so wächst der Einzelvorgang eingeschalteter Hemmungen immer mehr zu einer totalen Umspannung aller elementaren Kräfte. Eine wertlose Gebrauchsmusik hat ihren Schwerpunkt fast immer in der Melodie; die andern Elemente haben akzidentelle Bedeutung; sie sind lediglich da, die Melodie zu tragen. Der Gestaltungsvorgang des Kunstwerks aber setzt in der Totalität aller Elemente an. Nicht nur Harmonik und Rhythmus werden ebenso stark eigne Ausdruckszentren wie die Melodie, sondern auch die sekundären Elemente: Dynamik, Agogik und Kolorit werden unmittelbar in den schöpferischen Prozeß einbezogen. Wie stark bei gleicher Lagerung der Melodie die Harmonik zum Träger eigenster Ausdruckswerte werden kann, zeigt die Gegenüberstellung des Themas und der vierten Variation des Langsamen Satzes von Beethovens Streichquartett *A* dur op. 18. Während im Thema der harmonische Funktionsverlauf nur die Atmung der Melodie zwischen Tonika und Dominante auseinanderlegt, tritt die Harmonik der Variation als eine eigne Reihe überschneidender Farbwerte und Spannungen gegen die Melodie:
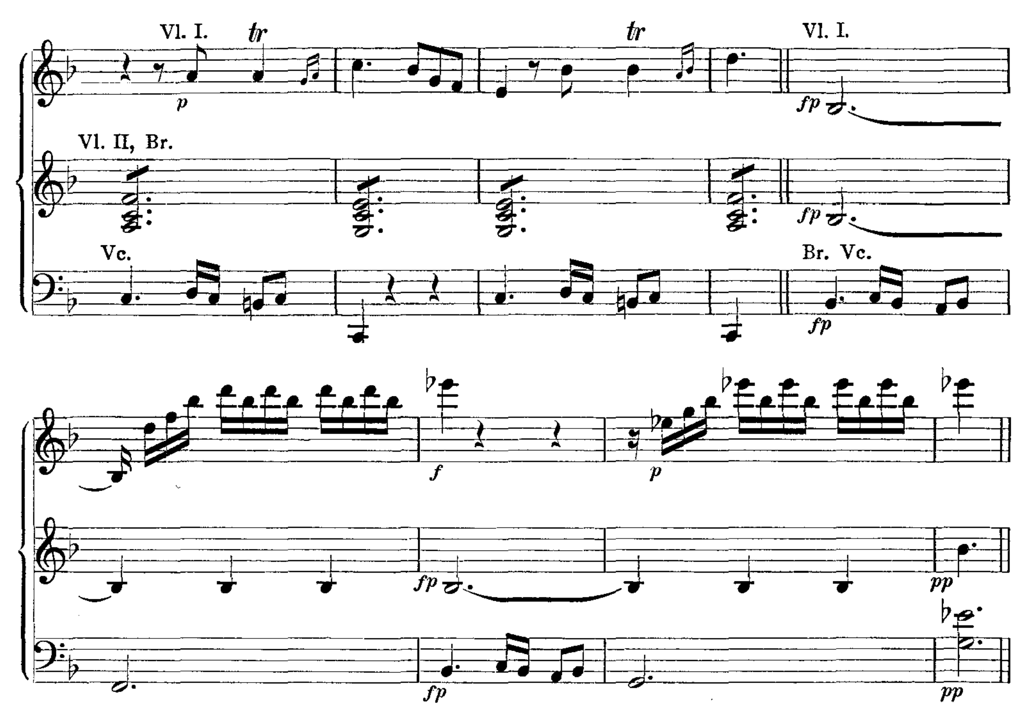





Umspannt die schaffende Hand des Künstlers die Totalität der Elemente, so bedeutet dies nicht nur eine Intensitätssteigerung, sondern eröffnet für das Verhältnis der einzelnen Elemente zueinander eine Reihe neuer Möglichkeiten. Denn diese Elemente können in einer Richtung und in einem Sinne wirken, sie können einander verstärken und steigern, sie können aber auch einander widersprechen und aufheben. Die Instrumentalmusik hat gerade aus dieser letzten Möglichkeit eigenste Ausdruckswerte geschöpft. Beethoven ist der Meister einer Dynamik, welche gegen den Sinn der Elemente als reiner persönlicher Ausdruck erscheint, welche die zum Gipfel hinaufstrebenden Kräfte in ein mystisches Pianissimo zurückbindet oder einen Nachsatz in plötzlicher explosiver Dynamik von seinem Vordersatz abreißt. (Gegenthema im Hauptsatz der Zweiten Symphonie).

Die Bedeutung solcher einander entgegenstrebender Kräfte wächst, wenn es sich dabei nicht um ein akzidentelles Element handelt, wie die Dynamik, sondern wenn Melodie und Rhythmus sich in verschiedenen Richtungen spannen. Beethoven, welcher gerade diese Ausdruckszonen der Musik erstmalig und souverän ausbaut, kennt den gleichzeitigen Gegensatz der Elemente meist in der Form, daß er eine weiche, espressive Melodik durch eine gespannte rhythmische Unterstimme gleichsam aufbohrt und dadurch ihren ursprünglichen Ausdruck in Frage stellt. Ich belege diesen Fall durch ein Zitat aus dem Langsamen Satz des Streichquartetts Opus 59 Nr. 2:




Gerade das Aufbrechen einheitlicher Grundfarben rückt die Instrumentalmusik in die Sphäre einer letzten persönlichen Aussprache. Die Möglichkeit, gleichzeitig Gegensätzliches auszusagen, führt zu feinsten Ausdrucksmöglichkeiten der Musik

überhaupt, zu einer Stelle, wo sie weit über die Grenzen der andern Künste hinausragt. Die Bedeutung solcher Spannungen wächst, wenn es nicht nur Elemente, sondern gestaltete Kräfte sind, die im Gegensatz zueinander stehen. Beethoven gibt demselben Grundthema seines *F*dur-Quartetts op. 18 Nr. 1 im Laufe der Entwicklung zwei entgegengesetzte Kontrapunkte: der erste widerruft die Spannung des Themas, glättet seine Konturen und zieht es in die Region des Gegenthemas hinüber, der andre, am Anfang der Durchführung, verstärkt es und reißt es in eine neue Höhe hinauf:
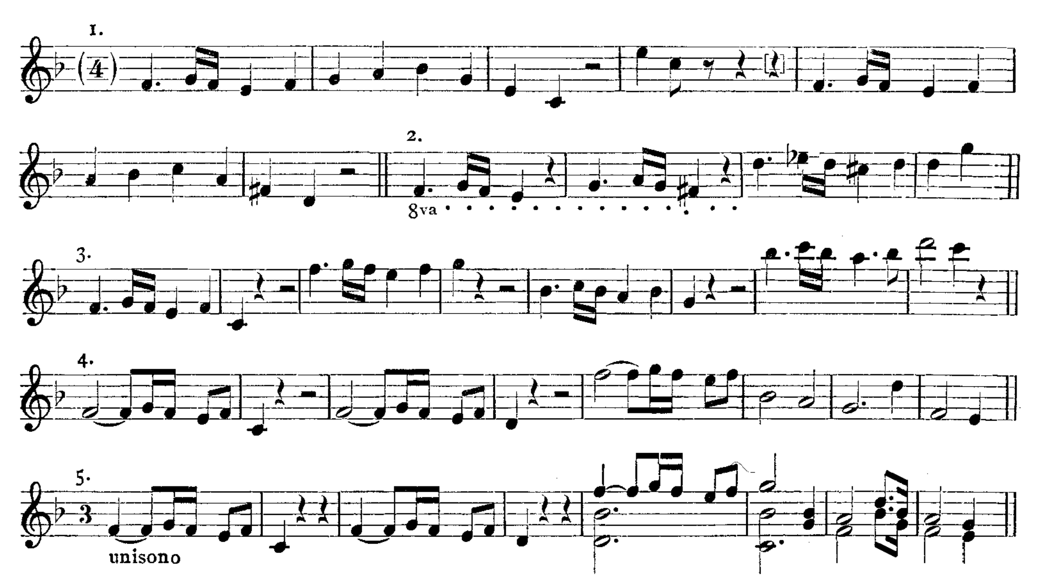



Alle die bisher gemachten Beobachtungen erstrecken sich auf die Schichtung des Materials. Sie können dahin zusammengefaßt werden, daß der Wert eines Kunstwerks mit der Intensivierung und der Differenzierung wächst. Wertarme Musik verzichtet auf beides. Sie arbeitet mit einem primitiven, abgewerteten Material und behält daher auch einen typischen Charakter, während der schöpferische Vorgang schon das Material des Kunstwerks völlig individualisiert.

## IV

Auch wenn es zwischen wertvoller und wertarmer Musik gelegentliche Berührungspunkte im Material gibt, auch wenn man das große Kunstwerk von einer simplen Unterhaltungsmusik für ein paar Takte nicht unterscheiden könnte, weil beide auf gleiche Verbindungen der Elemente zurückgehen, so fällt die Entscheidung über höheren oder geringeren Wert zwangläufig durch den Formverlauf. Das Kunstwerk kennt, schon in seinen einfachsten Formgesetzen, eine Fülle von Verknüpfungen und Spannungen. Wo die wertarme Musik lediglich anreiht und wiederholt, treten im Kunstwerk Beziehungen und Entwicklungen auf.

Die Frage nach der Form in der Musik setzt in der Keimzelle des Formablaufs, dem Motiv oder dem Thema an, sucht von hier aus das Gesetz der Entwicklung und erstreckt sich schließlich auf den Formverlauf als Ganzes. In allen drei Richtungen liegen auch für die Wertästhetik wesentliche Ansatzpunkte, aus deren Fülle hier nur einige richtunggebende Momente herausgegriffen werden können.

Das Motiv oder Thema umschließt in sich bereits einen Konzentrationsprozeß. Seine Gestalt ist das Produkt einer Verdichtung. Wie sich ein solcher Verdichtungsprozeß abspielt, zeigen uns in einzelnen Fällen, aber dann mit vollendeter Deutlichkeit, Beethovens Skizzen. Das Thema seines vorher erwähnten *F*dur-Quartetts opus 18 Nr. 1 erscheint in den Skizzen zunächst in breiter Ausdehnung und deutet den Gegensatz, welcher das Thema später in zwei Kräftegruppen auseinanderlegt, nur durch eine Echowiederholung an (1). Eine zweite Skizze legt die Räume schon auseinander und bezeichnet durch fallende und steigende Endung die beginnende Spaltung des Themas (2). Später zeichnet sich der Kontrast zwischen der fallenden männlichen Endung und der schwingenden weiblichen, zugleich mit der Gegenüberstellung verschiedener Oktavräume schon deutlicher ab (3), bis die letzte Skizze ganz nahe an das Thema heranführt (4):




Noch fehlt auf dem Wege zur vollendeten Gestalt (5) eine letzte Verdichtung: die Spannung zum Dreischlag, welche dann auch den Bogen des Nachsatzes noch weiter und größer ausschwingen läßt.

Mit der Folge der Skizzen liegt zugleich eine Wertskala offen, deren Gipfel das vollendete Thema ist und deren Verlauf den schöpferischen Vorgang wesentlich als einen Verdichtungsprozeß erkennen läßt.

Beethovens Streichquartetthema ist antithetisch, d. h. es enthält in der Spannung von Vordersatz und Nachsatz bereits alle wesentlichen Elemente eines thematischen Konflikts, wie er sonst in dem Verhältnis von Thema und Gegenthema ausgesprochen ist. Solche antithetischen Themen sind schon bei Haydn und Mozart häufig (Jupiter-Symphonie). Aber es scheint, daß die Prägung einer wirklichen Antithese im Thema

immer das Werk eines großen Künstlers ist. Die Epigonen kennen sie ebenso wenig wie die Vorläufer, wenigstens nicht in der Zwangläufigkeit, welche aus der Antithese des Themas bereits das Gesetz des ganzen Formablaufs gewinnt. Bei den früheren Vertretern des neuen deutschen Instrumentalstils, bei Stamitz, aber auch bei Phil. Emanuel Bach, bleibt das Thema dann ein Spiel von Kontrasten, unverbindlich in seiner Prägung und ohne Bedeutung für den Formablauf. Hier liegt die Wertskala, die wir vorher auf dem Wege von der Skizze zum vollendeten Kunstwerk fanden, in der historischen Entwicklungslinie. Man könnte sich eine Entwicklungsreihe antithetischer Themen denken, die mit den spielerischen oder eruptiven Kontrastwirkungen der Mannheimer begänne und mit den Themen der Jupiter-Symphonie oder der Eroica endete. Auch dies würde eine Wertskala ergeben [1].

Eine ähnliche Wertskala würde sich ergeben, wenn wir die verschiedenen Formgesetze der Musik miteinander vergleichen. Sie begänne mit der bloßen Anreihung in sich geschlossener, einzelner Teile und führte über eine immer stärkere Beziehung dieser Teile aufeinander (z. B. in der Dreiteiligkeit A-B-A) und über das Abwandlungsgesetz der Variation bis zu den reinen Entwicklungsformen. Mit diesen ist bereits eine höhere „Wertzone" festgelegt, aus der sich typische Einzelformen schwer herauslösen lassen. Denn im Gegensatz zu den einfacheren Ablaufsformen, die auf verschiedenen, immer wiederkehrenden Ordnungen (etwa das Rondo) beruhen, ist die Entwicklung immer mehr oder weniger individuell. Die Wege aufzuzeigen, welche als Entwicklungsgesetz von den verschiedenen Typen des Themas ausgehen (z. B. periodisches Thema, Evolutionsthema, antithetisches Thema) ist mehr die Aufgabe einer allgemeinen als einer Wertästhetik. Dagegen wären die Kräfte zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen, aus denen sich die Entwicklung einer musikalischen Form zusammensetzt. Die Verwandlung eines Motivs liegt auf einer höheren Wertebne als die Sequenz (wobei immer wieder vorausgesetzt ist, daß das Kunstwerk die angestrebte Intention restlos verwirklicht).

Hierin ist die Frage nach den organischen und architektonischen Gesetzen einer musikalischen Form umschlossen. In beiden Richtungen liegen neue Wertskalen, deren Geltungsbereich sich nun immer mehr auf den gesamten Formverlauf erstreckt. Ein bestimmter Grad konstruktiver Kraft rückt die Musik von vornherein in einen isolierten Raum. Das würde in seiner Konsequenz bedeuten, daß jede Polyphonie im Werte höher liegen müßte, als eine wertarme, homophone Musik. Wir wissen aber aus Erfahrung, daß dies durchaus nicht der Fall zu sein braucht. Es schneiden sich also hier zwei Wertkurven: die konstruktiv-architektonische und rein schöpferische. Das Vorhandensein schöpferischer Erfüllung ist die unausgesprochene Voraussetzung aller dieser Feststellungen. Es ist kein Zufall, daß sie bei der Besprechung der Polyphonie zum ersten Male unmittelbar in unsern Gesichtskreis tritt. Denn bei einer Musik von wesentlich architektonischer Haltung treten spontan-schöpferische

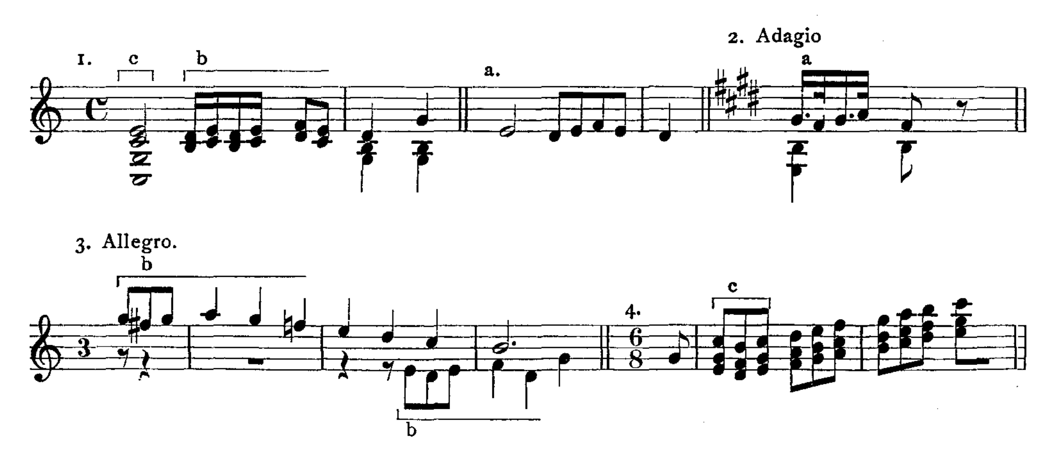
---

[1] Man kann in diesem Zusammenhang auch vom wertästhetischen Standpunkt aus an den, freilich stark abgenutzten Vergleich zwischen dem Thema der Bastien-Ouvertüre des elfjährigen Mozart und dem Eroica-Thema erinnern. Die gemeinsame Wurzel beider Gedanken führt bei Mozart zu logischen, aber primitiven Sequenzbildungen, bleibt also auf einer einfacheren Stufe der Formung, bei Beethoven zu einer überraschenden doppelten Antithese (die auf dem Wege der Logik nicht mehr zu begründen ist!) und schafft dadurch einen Ausgangspunkt von subjektiver Einmaligkeit.

und geistig-gestaltende Kräfte in ein für das Kunstwerk wesentliches Verhältnis zueinander: beide sind labile Komponenten einer einheitlich wirkenden Kraft, die einander in ganz verschiedenem Maße ergänzen können.

Das Gesetz der zyklischen Form öffnet den Blick auf das Formproblem in seiner ganzen Breite. Hier wiederholt sich im Großen, was schon im Kleinen beobachtet wurde: die Spannung und damit der Wert des Formablaufs wächst, je mehr die einzelnen Sätze aus selbständigen, isolierten Einzelformen sich zu einer inneren Einheit zusammenfügen. Diese Einheit tritt sichtbar in die Erscheinung, wenn die einzelnen Teile des Formablaufs durch eine Gestalt (Motiv oder Thema) gebunden sind. Das ist die Bedeutung des Themas für die Variation, des wiederkehrenden Basses für die Chaconne. Manchmal, wie in Beethovens Fünfter Symphonie, ist es die Kraft eines Urmotivs, welches in vielfacher Verwandlung die Sätze oder, wie in den drei zusammengehörigen späten Streichquartetten, sogar mehrere Werke miteinander verbindet.

Aber diese Einheit der Gestalt ist bei zyklischen Formen nur ausnahmsweise vorhanden. Meist hat der neue Satz den Ausgangspunkt eines eignen Themas, dessen Kräfte aus eignen Quellen gespeist zu sein scheinen. Hier erweitert sich das Blickfeld vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, von der Gestalt zur Substanz. Die Substanz eines Kunstwerks umfaßt alle Bindungen durch die Elemente, welche unterhalb der Gestalt eines Motivs oder eines Themas liegen. Sie ist die unmittelbarste Erscheinungsform des Individuellen. Wie die Sätze der älteren deutschen Variationssuite nicht eigentlich ein Thema variieren, sondern die einzelnen Satzformen der Suite aus der gleichen Substanz heraus formen, so scheint auch das Instrumentalwerk in späterer Zeit diese Einheit der Substanz an entscheidenden Stellen bewahrt zu haben. Wieder liegt hier eine unmittelbar wertästhetische Einstellung: was in der Hand des kleineren als improvisierte Folge neuer Einfälle erscheint, das wird für den großen Künstler unsichtbare Bindung an das Gesetz des Themas. Beethoven formt die so gegensätzlichen Themen seiner Klaviersonate in *C*dur opus 2 Nr. 3 aus den Substanzen des Hauptthemas (1), indem er im Langsamen Satz (2) die schwingende melodische Linie des Themas (*a*), im Scherzo (3) den pointierten Rhythmus (*b*), im Finale (4) aber die klanglichen Substanzen des Themas (*c*) herauslöst und verselbständigt:



## V

Alle bisher erwachsenen Perspektiven einer musikalischen Wertästhetik hatten ihre Wurzel in der Analyse und wurden daher als analytische Wertkategorien zusammengefaßt. Sie sind die wesentlichen und unmittelbaren Träger einer Wertästhetik, welche ihre Maßstäbe und Gesetze dem Kunstwerk entnimmt. Mit der Einführung synthetischer Wertkategorien, welche jetzt noch unternommen werden soll, ist eine Veränderung der Perspektive verbunden. Bisher wurde Musik isoliert, nur von ihren eignen Voraussetzungen aus betrachtet; jetzt versuchen wir, sie in einer neuen Projektion, und zwar in einer Beziehung auf außermusikalische Faktoren: Idee, Gesellschaft, Persönlichkeit, Geschichte zu sehen. Wir sprechen also von dem ideologischen, historischen oder individuellen Wert eines Kunstwerks. Damit ist der Wertbegriff, den wir bisher als eine Art fester Größe betrachteten, labil geworden. Objektiv dadurch, daß er gleichzeitig mehrere Komponenten erhält, von denen nur eine das Kunstwerk ist; subjektiv dadurch, daß die Feststellung des Wertes in einem noch viel höheren Grade vom Standpunkt des Betrachters abhängig ist, als dies bisher der Fall war, und sich dadurch größte Divergenzen ergeben können. Es gehört zum Wesen dieser synthetischen Wertkategorien, daß sie nicht im gleichen Grade nach Verbindlichkeit streben können wie die analythischen. Sie lassen sich auch weniger deutlich unter dem Bilde einer steigenden oder fallenden Wertskala erfassen. Sondern die beiden, jeweils völlig verschiedenen Bezirken entnommenen Komponenten des Wertbegriffs erscheinen als Schalen einer Wage. Das Wertmaximum ist die vollendete Ausgewogenheit, z. B. einer Musik mit ihrer Bestimmung, für die sie geschrieben ist, oder mit der Idee, von der sie getragen wird.

Der ideologische Wert eines Kunstwerks läßt sich am deutlichsten durch die Beziehung der Musik zum Wort, zum Text oder Programm und dadurch zu ihrer Idee begreifen. Text und musikalischer Ablauf stehen einander ähnlich in ihren vielfachen Möglichkeiten gegenüber, wie dies vorher in dem Verhältnis der Elemente beobachtet wurde. Die Musik kann den Ablauf der Worte untermalen, verdeutlichen oder vertiefen; sie kann aber auch ihr eigengesetzliches Dasein dem Text gegenüberstellen, ihre Kurven können völlig anders gelagert sein. Mit dem Gegensatz einer psychologisch ausdeutenden und einer formal eigengesetzlichen Vokalmusik ist an sich noch kein Wertunterschied verbunden. Die Entscheidung ergibt sich erst aus der Eigenart von Dichtung und Musik, aus den Forderungen, welche der Text an den Musiker stellt. Von hier aus könnte man etwa das Zusammentreffen von Maeterlincks Text mit Debussys Musik in „Pelleas und Melisande" als einen Hochwert betrachten, als Verschmelzung der beiden Zonen in einer Stärke und Zwangläufigkeit der Idee, wie sie der Oper selten gelang. Der ideologische Wertbegriff wächst weit über alle textlichen Zusammenhänge hinaus. Er führt beispielsweise zu der Frage, wie in der Alpensymphonie von Richard Strauß, auf der Höhe der Bergwanderung, das Motto des Programms „Auf dem Gipfel" zum Tönen gebracht wurde: wie der musikalische Ausdruck dieses Höhengefühls auf uns wirkt, wenn wir etwa mit Hodlers Bild „Gipfel der Jungfrau" vergleichen.

Der ideologischen Perspektive steht wohl die soziologische am nächsten. Hier steigt und fällt der Wert einer Musik mit dem Grade der Anpassung an ihre Bestimmung. Die Geschichte des soziologischen Wertbegriffs ist verhältnismäßig

jung. Denn in früheren Epochen, in denen die Musik durch sich selbst mit einer bestimmten Gesellschaftsschicht verknüpft war, welche sie trug, entstanden gewissermaßen von selbst soziologische Höchstwerte. Erst der erweiterte Raum, den die Musik des 19. Jahrhunderts einnimmt, schafft auch für sie den Gesichtspunkt einer Zweckbestimmung. Sie steigert sich mit der gesellschaftlichen Differenzierung und führt nun, besonders in der Vokalmusik, zu Ausschnitten, in denen die Musik bewußt soziologisch begrenzt bleibt. Das zeigt sich etwa in dem Gegensatz eines Chorwerks, das für einen kleinen, ausgewählten Madrigalchor, für einen bürgerlichen Oratorienverein, für einen Arbeiterchor oder für eine Volksgemeinschaft bestimmt sein kann. Hier klaffen die beiden Wertreihen oft auseinander. Es ist denkbar, daß die Musik einen hohen künstlerischen, aber einen geringen soziologischen Wert hat oder das Gegenteil.

Ähnlichen Schwankungen stehen wir gegenüber, wenn wir von historischen Werten sprechen. Das bezieht sich nicht nur auf das Alter einer Musik und auf unsre größere oder geringere Fähigkeit, sie zu verstehen. Sondern hier ist vor allem die Stellung des Künstlers in der Geschichte gemeint; die Wegbereiter eines Stils trennen sich von dessen Vollendern. Bei jenen liegen historische Werte, die ohne Kenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge verborgen bleiben. Wenn man Stamitz, Phil. Emanuel Bach oder auch noch viele Werke Haydns mit absoluten, an Mozart oder Beethoven gewonnenen Maßstäben mißt, so wird der Blick für die Werte verdunkelt, welche sich hier aus der wegbereitenden, in neue Ausdrucksgebiete vorstoßenden Haltung jener Musik begreifen lassen. Dabei liegt der historische Wertbegriff durchaus nicht immer auf der Linie einer Entwicklung. Gerade die größten Mißverständnisse in der Bewertung älterer Musik entstehen durch die Annahme eines absoluten Entwicklungsgesetzes und stempeln Künstler, die sich in den Maßen und den Grenzen ihrer Zeit vollkommen erfüllten, zu Vorläufern. Wenn Rimsky-Korsakoff die Partituren Mussorgskys einer Revision unterwarf und den Boris Godunoff neu instrumentierte, um seine angeblichen Härten und Schwächen zu vertuschen, so ist das ein Symbol eines solchen Mißverständnisses, einer falsch angewandten historischen Wertung.

Am Ende dieser Reihe steht ein schwerer faßbarer Komplex, den wir als den individuellen Wert eines Kunstwerks bezeichnen können. Er ist nur bei großen Künstlern anwendbar, deren Individualität durch ihr Werk hindurch unser fester Besitz geworden ist. Von der Perspektive dieses individuellen Wertbegriffs aus können wir manches Werk eines Künstlers als wesentlich, ein andres als peripher betrachten, ohne daß der künstlerische Wert dieser beiden Gruppen sich allzu stark unterscheiden müßte. Die Erste, Dritte, Fünfte und Neunte Symphonie Beethovens spiegeln gegensätzliche Wertlagen, die sich auch in der verschiedenen Einstellung der einzelnen Generationen zu diesen Werken ausdrückte. Man war immer geneigt, die Erste zu unterschätzen, als Vorläufer zu betrachten, während diese Symphonie in sich selbst um vieles ausgewogener ist, als die problematische Eroica. In der Fünften aber wird in der Richtung des individuellen Wertbegriffs eine Grenze erreicht: ihre massiven, zur Monumentalität erstarrten Konturen stehen in denkbar größtem Kontrast zu der sublimen Faktur und der unendlich fein gestuften Ausdruckswelt der gleichzeitigen Rasoumowsky-Quartette. Wir vergleichen zwei Arienvorspiele

Mozarts, die in ihrem Material und ihrer Handschrift auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinen (z. B. die erste Arie des Belmonte aus der Finta Giardiniera des Sechzehnjährigen und die Cavatine der Gräfin aus dem ersten Akt des Figaro). Aber bald wird deutlich, daß hinter dem Frühwerk ein rein musikalischer Impuls steht, während das Vorspiel der Cavatine das Bild eines Menschen in allen Phasen der Haltung, des Zurücksinkens, des Ringens und des Sichaufraffens zeigt. Hier sind der künstlerische und der individuelle Wert identisch.

Mit der Aufstellung dieser synthetischen Wertkategorien sollten nur die Grenzen eines zweiten konzentrischen Kreises abgesteckt werden, welcher die analytische Wertung des Kunstwerks umlagert. Im Mittelpunkt des kleineren, durch die Analyse bezeichneten Kreises steht das Kunstwerk selbst in allen seinen durch Material, Form und Stil gegebenen Zusammenhängen. In dessen Mittelpunkt aber, der Analyse und dadurch auch der Wertung nicht mehr zugänglich, liegt der schöpferische Kern, der dunkle, irrationale Raum, dessen Vorhandensein die tiefe, unumstößliche Voraussetzung aller dieser Untersuchungen ist. Wertung und Analyse sind (um das eben gebrauchte Bild weiterzudenken) Radien dieses Kreissystems, die von ihren Ausgangspunkten bis in den dunklen Kern des Zentrums vorstoßen. Beide aber, Analyse und Wertästhetik, bleiben als natürliche Korrelate des gleichen Standpunkts untrennbar miteinander verbunden.

# Kleine Beiträge

**Zu einigen Motetten des 16. Jahrhunderts.** Nikolaus Gombert, „Felix Austriae domus“. In seinem Hofhaimerbuch (Stuttgart u. Berlin 1929, S. 18) schildert H. J. Moser den Charakter Maximilians als „. . . glanzvoll, kühn, kunstliebend, dabei aber so launenhaft hin und her getrieben, daß noch eine Habsburger Motette Nikolaus Gomberts (Ott, Novum et insigne opus 1537) „Friderici prudentia, Maximiliani dementia (!), Caroli potentia“ besingen konnte . . .“ Abgesehen von Karls V. Verehrung für seinen Großvater mußte ein solcher Ausdruck im Munde Gomberts, der doch lange Jahre hindurch Karls Kapellknaben zu betreuen hatte, als eine Ungeheuerlichkeit erscheinen. Die Sache klärt sich leicht auf: Moser hat ein d gelesen, wo im Originaldruck deutlich ein cl steht. „Maximiliani clementia“ ist nun allerdings etwas ganz anderes, sie zu feiern hatte nicht zuletzt auch der Musiker vollen Grund.

Jacobus Clemens non Papa, „Caesar habet naves validas“. 1555 erschienen im 2. Buch der „Sacrarum cantionum“ der Antwerpener Drucker Hubert Waelrant und Johannes Latius unter anderem vier Motetten von Clemens non Papa, darunter eine mit folgendem Text:

Caesar habet naves validas et grandia vela
His bene consultum nititur imperium.
Dum ipse regit naves validas et grandia vela
Nulla procella nocet, nulla pericla nocent.

K. Ph. Bernet-Kempers, der diesen Wortlaut in seiner Arbeit „Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten“ (Augsburg 1928, S. 37) abdruckt, hält Ambros' Meinung nicht für ganz zutreffend, nach der jene Motette eine Drohung Karls V. gegen Papst Clemens VII. gewesen wäre, doch versuchte er keine eigene Lösung. Das Gedicht

ist nichts anderes als eine Huldigung an die beiden ersten Staatsmänner Karls V., deren Namen im ersten Verse zu einem Wortspiele benutzt werden: Jean de Naves und Nicolas Perrenot de Granvella! Jean de Naves, geb. 1500, war lange Jahre „conseiller" des Kaisers, von 1544 ab sogar Vizekanzler. Nicolas Perrenot de Granvella, der Vater des berühmten Kardinals und Staatsmannes Antoine P. d. G., geb. zu Ornans 1486, zuerst geheimer Rat Karls V., wurde nach dem Tode des Großkanzlers Kardinal Mercurin Gattinara (1530) als erster „conseiller d'Etat" dessen Nachfolger. Auf dieser beiden „consilium" konnte der Kaiser sich wohl stützen, sie vertraten ihn u. a. auf den wichtigen Reichstagen zu Regensburg (1541), Speyer, Nürnberg (1542) und zuletzt wieder in Speyer (1544). Da Naves am 20. Februar 1547 starb, muß die Motette vor dieser Zeit entstanden sein, wahrscheinlich aber nach seiner Ernennung zum Vizekanzler, also nach 1544.

Ludwig Senfl, „Ego ipse consolabor vos". In der Einleitung zum ersten Teil der Senfl-Ausgabe (DTB, 3. Jg., 2. Bd., 1. Tl., S. LXXXII) schreibt der Herausgeber Theodor Kroyer: „In den zweistimmigen Stücken Nr. 1 ‚Ego ipse consolabor vos' (Text aus Isaiae 51, 12) und Nr. 2 ‚Patris etiam insonuit' (Text aus dem 1. Buch Mosis), die beide wohl aus größeren, nicht mehr nachweisbaren Motetten stammen, haben wir, wie in Nr. 10 des ersten und in Nr. 8 des sechsten Magnificats, reale Zweistimmigkeit. . . . Den bedeutenderen Satz schreibt er in dem frisch dahinfließenden ersten Stück, dessen Text er gelegentlich mit der seiner Zeit eigenen Gleichgültigkeit gegen den Wortakzent (z. B. cōn-sŏ-lă-bŏr) deklamiert . . ." Es ist meines Wissens bisher nicht aufgefallen, daß dieses zweistimmige Sätzchen (S. 79 des betreffenden Bandes) mit der genannten Nr. 10 des ersten Magnificats identisch ist. Die Unterlegung des neuen Textes „Ego ipse consolabor vos" hat vielleicht Georg Rhaw, der im ersten Buch seiner „Bicinia" (Wittenberg 1545) das Sätzchen veröffentlichte, selbst unternommen.

Joseph Schmidt-Görg (Bonn)

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

## Wintersemester 1934/35

Abkürzungen: Vorlesungen und Übungen ohne Angabe der Stundenzahl (in Klammern) sind einstündig.

| | | |
|---|---|---|
| Ch = Chor | G = Gesang | Mw = Musikwissenschaft |
| ChÜ = Chorübungen | H = Harmonielehre | mw = musikwissenschaftlich |
| CM = Collegium musicum | I = Instrumentation | O = Orgelspiel |
| CMi = Coll. mus. instrumentale | Ik = Instrumentenkunde | P = Partiturspiel |
| CMv = Coll. mus. vocale | K = Kontrapunkt | PS = Proseminar |
| F = Formenlehre | Mg = Musikgeschichte | S = Seminar |
| fA = für Anfänger | mg = musikgeschichtlich | St = Stimmbildung |
| faF = für Studierende aller Fakultäten | mh = musikhistorisch | Th = Theorie |
| fF = für Fortgeschrittene | Mth = Musiktheorie | Ü = Übungen |

**Basel.** Prof. Dr. K. Nef: Geschichte der Passion, Schütz und Bach — Elemente der Musikästhetik (2) — mwS: Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts (2) — CM: Praktische Ü mit Stilerläuterungen faF (2).
Prof. Dr. J. Handschin: Die Musik des Mittelalters — Ü im Anschluß an die Vorlesung — Die Musik der exotischen Kulturvölker — Der mehrfache K und der Kanon, nach Ssergej Tanejew.
Prof. Dr. W. Merian: beurlaubt.

**Berlin.** Universität. Prof. Dr. A. Schering: Die Musik des 16. Jahrhunderts (3) — Beethoven und die Romantik — mh HauptS: Ü zur Rhythmik und Metrik (1½) — mh PS: Form und Geist der Suite (1½) — CMi (OrchesterÜ) (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Akustische und tonpsychologische Ü (1½) — Forschungsarbeiten (Systematische Mw, Tonfilm, Radiophonie; täglich 5).
Prof. Dr. J. Wolf: Die Mehrstimmigkeit bis zur burgundisch-niederländischen Schule (2) — ÜfF (1½).

Prof. Dr. G. Schünemann: Ik mit Lichtbildern und Demonstrationen (2) — Ü zur praktischen Ik und I (2).
Privatdozent Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Mozart (2) — Ü zur Geschichte der Sinfonie ($1^1/_2$).
Lektor Dr. M. van de Kerckhove: Das flämische Lied und der Nationalkomponist Peter Benoit (geb. 1834), Vorträge in der Fremdsprache mit GEinlagen ($1^1/_2$).
Lektor A. Arnholtz: (In dänischer Sprache:) Das dänische Kirchenlied.
Beauftragter Dozent Prof. J. Biehle: Musikalische Liturgik II ChoralG, nur f. Theologen ($6 \times 2^1/_4$ in drei Parallelkursen) — Orgelbau und der Einbau der Orgel im Kirchenraum, nur für Theologen ($6 \times 1^1/_2$) — Mth (H I) — Kirchenbau nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit ($6 \times 2^1/_4$) — Ü zur musikalischen Liturgik II und St (auch für Stimmkranke), nur für Theologen — O fA, nur für Theologen und vorgeschrittene Klavierspieler — Kolloquium für die Lehrgebiete des Instituts (monatlich $2^1/_2$).

— Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Mersmann: Haydn, Mozart, Beethoven — ihr Leben und Werk — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre: I. Ü im melodischen und harmonischen Satz (2).
Prof. J. Biehle: Orgelbau und der Einbau der Orgel im Raum ($6 \times 2$) — Praktikum für Orgelbau — Kolloquium für die Unterrichtsgebiete des Instituts für Raum-, Bauakustik, Orgel-, Glockenwesen, Theorie des Kirchenbaus und der Kirchenmusik — Theorie und Liturgik des Kirchenbaus ($6 \times 2^1/_2$) — Entwerfen von Kirchen nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit [mit Prof. Blunck] — Entwerfen von Räumen nach akustischen Gesichtspunkten [mit Prof. Dr.-Ing. Poelzig].

**Bern.** Prof. Dr. E. Kurth: Beethoven und die Frühromantik (2) — Stillehre für musikalische Darstellung I (mit besonderer Berücksichtigung der Klavier- und GWerke (2) — PS: Wandlungen des musikalischen Formprinzips vom Spätmittelalter (2) — S: Monodie und Instrumentalstil nach 1650 (2) — Cm (Besprechung und Ausführung älterer Ch- und Instrumentalmusik) (2).
Prof. (der evang.-theol. Fakultät und Münsterorganist) E. Graf: Orgel- und Glockenbau im Dienste des evangelisch-reformierten Kultus (mit Besichtigung stadtbernischer Kirchenorgeln und Geläute) faF — Praktikum für kirchliches O, für evangelisch-reformierte Theologen mit Klavier-Vorbildung (2).
Privatdozent Dr. M. Zulauf: Notationskunde II (Mensuralnotation) — Musikalische Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Werke Bachs.

**Bonn.** Prof. Dr. L. Schiedermair: Geschichte und Ästhetik der Symphonie und symphonischen Musik (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart) besonders Deutschlands (3) — mwS ($1^1/_2$) — CM (gemeinsam mit Dr. Schrade) (2) — Praktische OrgelÜ (4).
Privatdozent Dr. L. Schrade: Einführung in das Studium der Mw (PS) (2) — Joseph Haydn, Gestalt und Werk (3) — Ü zu J. Haydns Klaviersonaten ($1^1/_2$).
Privatdozent Dr. J. Schmidt-Görg: Kursus in praktischer H (2) — Die elektrischen Musikinstrumente, ihr Wesen und ihre Entwicklung, mit Experimenten — Raumakustik in ihrer Bedeutung für das musikalische Kunstwerk.
Lektor A. Bauer: Praktische H (auch fA) (2) — Ü über Volksliedbegleitungen (2) — Joh. Seb. Bachs „Musikalisches Opfer (Analysen und Instrumentalvorführungen) (2) — G. F. Händels „Messias" (Analysen und Instrumentalvorführungen) (2).
Beauftragter Dozent W. Maler: F und Analysen musikalischer Werke (2) — Ü m K (2).

**Breslau.** Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Geschichte der Barockmusik in Deutschland und Italien (2) — Nationale Erscheinungsformen des Barock (Bildende Kunst, Dichtung und Musik, gemeinsam mit den Professoren Dr. Frey, Heckel, Meißner, Merker, Neubert) (2) — Ü zur schlesischen Mg (OberS) (2) — CMiv (2).
Privatdozent Dr. E. Kirsch: Grundfragen der Analyse musikalischer Kunstwerke (auch fA) (2) — Praktische Ü zur Übertragung und Einrichtung älterer schlesischer Musik (auch fA) (2).

— Im Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. D. J. Steinbeck: Ü im evangelischen Gemeindegesang.
Privatdozent Dr. E. Kirsch: H praktisch (für Theologen und Philologen) (2).
Akad. Musiklehrer Domkapellmeister Dr. Paul Blaschke: Geschichte der katholischen Kirchenmusik.
Akad. Musiklehrer Oberorganist G. Richter: Praktische OrgelÜ für Theologen und Philologen.

— Technische Hochschule. Privatdozent Lektor Dr. H. Matzke: Die Musik der großen Völker (Einführung in die Vergleichende Mw) — Einführung in das Pressewesen der Gegenwart — Technisch-mw Ü ($1^1/_2$) — Musikalisch-praktische Ü (CM) (2) — Stkurs (2) — O und Orgelth (2) — H I.

**Danzig.** Technische Hochschule. Prof. Dr. G. Frotscher: MusikIk — Ü zur MusikIk — CMiv ($2^1/_2$).

**Darmstadt.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Bach und Händel. Zum 250. Geburtstag beider Meister (2) — Der musikalische Stil — Rede- und DiskussionsÜ (2) — ChÜ (MännerCh) (2).

**Dresden.** Technische Hochschule. Privatdozent Dr. G. Pietzsch: Die moderne Oper (2).

**Erlangen.** Prof. Dr. R. Steglich: Das Instrumentenwesen in der deutschen Mg (mit praktischen Vorführungen) (2) — SOberstufe: Mozarts Klaviermusik (2) — SUnterstufe (mit dem Assistenten): Einführung in die mwArbeit (2) — VorÜ (mit dem Assistenten): Mth (2) — CM(iv) faF: Gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musikwerke (je 2). Universitätsmusikdirektor G. Kempff: Das Babstsche GBuch (1545) in theologischer und musikalischer Beziehung (2) — Liturgische Ü: a) Lektüre aus Löhes liturgischen Schriften — b) Praktische Ü (1/2) — Sprechkurs (St in Sprache und G) (2) — Unterricht im O und Cembalospiel — Mth, H fA (2) — Johann Sebastian Bachs Leben und Werke, mit musikalischen Erläuterungen und Lichtbildern — Akad. Chverein: Bachs Weihnachtsoratorium (2) — Akad. Orchester (2).

**Frankfurt (M.).** Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (von Händel bis Gluck und Mozart) (2) — mw Ü zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik von den Anfängen bis Bach und Händel (2) — StudentenCh — Studentenorchester (durch den Assistenten).

**Freiburg (Br.).** Prof. Dr. W Gurlitt: Vom Wesen der Musik und des musikalischen Hörens — Geschichte der deutschen Liedkunst (2) — Ü zur Mg der Barockzeit — PS: Ü über Quellen und Denkmäler der deutschen Liedkunst (2) — CM (gemeinsame Pflege alter Musik) (2).
Beauftragter Dozent P. Dr. Chr. Großmann O.S.B., Kloster Beuron: Gregorianische F.
Akademischer Musiklehrer A. Hoppe: Praktische Instrumentalkurse: Klavierspiel (alle Stufen), Orgelpedalspiel, Harmonium, Einführung in die Technik des Violinspiels, SoloG (Tonbildung fA), P fA, Kammermusik — H mit praktischen Ü am Klavier (unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten).

**Freiburg** (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der katholischen Kirchenmusik von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zur Gegenwart (2) — Richard Wagners Leben und Werke, faF — Mw S: Ü zur Modalität der gregorianischen Gesänge (2) — Einführung in die Praxis des gregorianischen G (für Theologen) — Schola Gregoriana — CMvi (je 2).

**Gießen.** Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (Händel bis Mozart) (2) — S: a) Ü zur Geschichte der Klavier- und Orgelmusik von den Anfängen bis Bach und Händel (2) — b) Entziffern alter Notierungen (Orgel- und Lautentabulaturen vom 15. bis 18. Jahrhundert) (2) — CM (hist.-prakt. ChÜ): Alte a cappella-Musik (2).
Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. St. Temesvary: Das Wesen der deutschen Musik, erläutert an Beispielen deutscher und fremder Musik (vierzehntägig 2) H, F, K und andere mth Fächer a) fA, b) fF — CM — Akad. GVerein (Gemischter OratorienCh) (2).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Zenck: Die Musik im 17. Jahrhundert (2) — Hauptwerke des neueren deutschen Lieds (von Ad. Krieger bis Schubert), mit prakt. Vorführungen — Mw S: Ü zur Instrumentalmusik des Frühbarock (mit alten Instrumenten) (2).
Beauftragter Dozent Oberlandeskirchenrat Dr. Ch. Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik, II. Teil — Ü zur Gbuchkunde.
Akademischer Musikdirektor K. Hogrebe: Allgemeine Mth und Einführung in die Kirchentonarten als notwendige Vorbereitung zu den späteren liturgischen Ü im S (für erste Semester) — Fortlaufende Kurse in H, Harmonisieren und GeneralbaßÜ (faF) (2) — Kontrapunktieren und KompositionsÜ (faF) — Instrumentieren für Orchester (faF) — ChGÜ (gemischtchörig): Ausarbeitung von Meisterwerken (4).

**Graz.** Privatdozent Dr. E. F. Schmid: W. A. Mozart und seine Zeit — Ü zur musikalischen Quellenkunde des 18. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung der Vorlesung über W. A. Mozart — Ü des Akad. Orchesters (2).
Lektor Prof. Dr. R. v. Mojsisovics: Geschichte und Dramaturgie der Oper. Mit Ü, I. Von der Renaissance bis Gluck (2) — Ü im Analysieren musikalischer Werke — CMiv (faF) (2).

**Greifswald.** Prof. Dr. H. Engel: Joh. Seb. Bach (2) — S: Vorführung und Besprechung ausgewählter Werke zur Vorlesung (Kolloquium) — Mensuralnotation des 15. u. 16. Jahrhunderts — Arbeiten im S (2) — CM (faF): Kammermusik (fF Spieler). — CMi (Orchester) (2) — CMv (Ch) (2).
Akademischer Musiklehrer und Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Musikdirektor R. E. Zingel: Kirchenmusikalische Ü, ChÜ — Einführung in das O im Gottesdienst (an der Orgel der Nikolaikirche) — H fA — H — K fF — Studienabende nach besonderer Ankündigung (2).

**Halle (S.).** Prof. Dr. M. Schneider: Johann Sebastian Bach (2) — S: mw Ü fF (4) — CMv (mit einem Assistenten) (2).
Privatdozent Dr. W. Serauky: Händel und Deutschland (Leben und Werk) (2) — Ge-

schichte, der älteren Orgelmusik (mit praktischen Vorführungen) (faF) — mw PS: Stilprobleme in Händels Musik (2) — Historische KammermusikÜ (faF) (2).
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Ü in H (fA) (2) — Ü in H (fF) (2) — Ü in K (2) — InstrumentationsÜ (2).
Beauftragter Dozent Pfarrer i. R. D. Balthasar: Der Gemeindegesang — Liturgische Gottesdienste.
Beauftragter Dozent, Domprediger Lic. theol. Dr. P. Gabriel: Das evangelische Kirchenlied.

**Hamburg.** Prof. Dr. G. Anschütz: Musikalische Stilfragen — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik (3 × 5).
Prof. Dr. W. Heinitz: Die musikalische Begabung als Wesensbild des Charakters (vergleichende Betrachtungen an klingenden Beispielen) — Der Musiker und sein Instrument (mit besonderer Berücksichtigung der altnordischen Lurenmusik) — Akustik fA (Südostasiatische und europäische Tonsysteme) — Akustik fF (Theoretische und praktische Tonsysteme außereuropäischer Musikkulturen) — Ü zur Diskussion der Linienführung und Dynamik in deutschen Volksliedern und Chorälen (2) — Vergleichende Betrachtung der Bewegungszuordnung in deutscher, italienischer und französischer Musik (2) — Praktische Anleitung zum Sammeln und Ordnen volkstümlicher Musikobjekte Europas und Außereuropas.
Beauftragter Dozent Dr. H. Hoffmann: Musikalische F (2) — H III (Generalbaßspiel) — VolksliedÜ für Singleiter (Führer von SA, SS usw.) (2) — StudentenCh (2) — Studentenorchester (2) — Arbeitskreis für Hausmusik.

**Hannover.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Musik des Altertums und des Mittelalters — Bachs Klaviermusik — Mozarts Opern und Singspiele — Geschichte der Kammermusik (Haydn und Mozart) — CM.

**Heidelberg.** Prof. Dr. H. Besseler: Deutsche Musik und ihre Nachbarn in Vergangenheit und Gegenwart (mit Aussprache und Vorführungen) (3) — S: Ü zum deutschen Lied des 15./16. Jahrhunderts (2) — PS: Aufführungspraxis im Barockzeitalter (2) — H für Musikhistoriker (mit dem Assistenten Dr. Rahner) — CMi und Madrigalchor (mit W. Fortner) (je 2) — Kammermusik- und Laienspielgruppen.
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Der protestantische Orgelchoral bis Joh. Seb. Bach — H II (2) — O — Akad. GVerein (2).

**Jena.** Privatdozent Dr. W. Danckert: Völkerkundliche Mw II — Praktische Ü: a) Folkloristische Arbeiten — b) Musikethnologische Arbeiten — CM: gemeinschaftliche Besprechung und Aufführung alter Musik (2).
Leiter des Akad. Konzerts Prof. R. Volkmann: Robert Schumann und seine Klavierwerke (ein deutscher Romantiker) (2) — Philharmonischer Ch (2) — A cappella-Ch (1½) — Männer-Gverein (2).

**Kiel.** Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Th der Musik (Musikalische Gestaltlehre und Th der Musikauffassung) (3) — Johann Sebastian Bach — S: Ü zur musikalischen Ästhetik und zur Methodologie der Musikuntersuchung (2) — Kolloquium über neuere Literatur und Problematik der Mw (2) — CMiv faF (gemeinsam mit Dr. Therstappen) (je 2).
Privatdozent Dr. B. Engelke: Paläographie und Notationskunde — Ü zur Geschichte der opera seria und opéra comique des 18. Jahrhunderts (2) — Kleinmeister der protestan tischen Kirchenmusik (mit Anleitung zu eigenen Arbeiten).
Lektor Dr. H. J. Therstappen: PS: Die Mth Hugo Riemanns (2) — Ü im P (2).
Privatdozent D. theol. Th. Voss: Einführung in Text und Weisen des neuen Gbuchs (mit praktischem Singen) (2).

**Köln.** Prof. Dr. Th. Kroyer: Das Zeitalter R. Wagners (4) — PS: a) Vorkurs: Ü zur Geschichte der Klavierinstrumente (durch Gerstenberg) — b) Hauptkurs: Referate und Kolloquium (2) — S: a) Lektüre von R. Wagners Schriften — b) Stilkritik der Sinfonie (2) — CMi: J. S. Bach (2) — CMv: J. S. Bach (2, durch Gerstenberg).
Prof. Dr. E. Bücken: Grundfragen der Mg (Stilkunde und Musiksoziologie) (2) — Die weltliche Musik der Hochrenaissance — Die deutsche Sendung Haydns und Mozarts — Mw Ü (2) — Mg Kolloquium.
Privatdozent Dr. W. Kahl: Ü zur Einführung in das Studium der Mw nebst Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Repetitorium der H — Alte Schlüssel und P — F (Wiener Klassiker) (2).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: ElementarH — Einführung in das Verständnis des musikalischen Kunstwerks.

**Königsberg (Pr.).** Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau: Leben und Werke Richard Wagners (3) — Ü zur romantischen Harmonik (fF) (2) — Ü zu R. Wagners Schriften (2) — CMiv (gemeinsame Ausführung und Besprechung älterer deutscher Musik faF, je 2) — Orgelkurs (für Theologen, Leitung: Dr. Kelletat) — Geschichte der geistlichen ChMusik (für Studierende der Theologie und Kirchenmusik, Leitung: Dr. Kelletat).
— Im Institut für Kirchen- und Schulmusik: Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau: Ge-

schichte der Musikerziehung — Mth (in Gemeinschaft mit Kutz und Kelletat) — ChLeitung, ChÜ.
Musiklehrer Prof. Dr. E. Roß: Th der Musikerziehung.
Musiklehrer Studienrat L. Fischer: Unterrichtsbesuch und UnterrichtsÜ je mit gemeinsamer Besprechung.
Außerdem durch besondere Lehrkräfte: Ü in SoloG und Gehörbildung, Klavierspiel, Violine, O und P.

**Leipzig.** Prof. Dr. H. Schultz: Kantate und Oratorium (2) — PS: a) Vorkurs: Einführung in den gregorianischen Choral (durch Dr. Husmann) — b) Hauptkurse: 1. Klang und Form der Wiener Klassik (Referate) (2); 2. Die Mensuralnotation seit 1450 (Paläographie III) (1½) — S: Gluck (2) — CMv: Gregorianischer Choral und protestantische Motette (durch Dr. Husmann) (2) CMi: Aus Opern und Singspielen (2).
Prof. Dr. Dr. A. Prüfer: Joh. Seb. Bach, Leben und Werke; Bachfest Leipzig 1935 (2) — Bachs Matthäuspassion — Ü: Des Thomaskantors Johann Kuhnau Musikroman „Der musikalische Quacksalber".
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. H. Grabner: H fF — K I (zweistimmiger linearer Satz) — K fF — Stilgemäßes Aussetzen von Generalbässen — Volksliederbearbeitung, Lied- und Motettenkomposition — P.
Studienrat Kranz: O (für Theologen).

**Marburg.** Prof. und Universitätsmusikdirektor Dr. H. Stephani: Einführung in das Verständnis der Musik — Die Musik im Zeitalter des Barock — mw S: Ü zur Musik des Barock (1½) — Ü im polyphonen Stil — Akkordverbindung, Modulation, Choralsatz (Ü) — O fF (1½) — ChSingen (2) — CMi (2).
Privatdozent Dr. H. Birtner: Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit (2) — Ü zur Mg im Zeitalter Mozarts (HS) (2) — Ü zur musikalischen Stilkritik und Analyse (PS) (2) — CMv: Deutsche ChMusik aus der Zeit um 1500 (A. von Fulda, H. Finck, H. Isaac, A. Agricola) (2).
Oberlyzealmusiklehrer H. Engelhardt: O fA (1½).

**München.** Prof. Dr. R. v. Ficker: Die deutschen Symphoniker seit Beethoven (2) — Entwicklungsgeschichte der Variationsformen (2) — mw S: Ü (2).
Prof. Dr. A. Lorenz: Geschichte der Oper (Übersicht) (2) — Musik und Rasse — K (2) — H, II. Teil (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musiktheoretiker bis zur Barockzeit (2) — mw SÜ fA (2).
Prof. Dr. K. Huber: Einführung in die psychologische Volksliedkunde mit Ü, faF (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Die vorklassische Symphonie — Das mittelalterliche liturgische Drama — mw Ü fA und fF (2).

**Münster (W.).** Privatdozent Dr. W. Korte: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Raum und Stil in der europäischen Musik im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunstgeschichte (faF) — HS: Ü zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (nur für Doktoranden) (1½) — VorS: Ü zur musikalischen Analyse und Interpretation — CMiv (faF) (je 2).
Lektor W. Lilie: Neumenkunde — Die freien Formen der gregorianischen Gesänge — Praktische GÜ (für Theologen).

**Prag.** Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Die Musik im Mittelalter (mit musikalischen Darbietungen) (3) — mw S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer und Besprechung neuerschienener Literatur (2) — mw PS: Notenschriftkunde (2) — Mth für Musikhistoriker — CM: Gemeinsame Besprechung und Ausführung alter Musik): a) Orchester (2), b) Ch (2).
Privatdozent Dr. P. Nettl: Ausgewählte Kapitel aus der Mg Böhmens und Mährens.
Lektor Dr. Th. Veidl: H (1½) — K (1½).

**Rostock.** Privatdozent Dr. E. Schenk: Allgemeine Operngeschichte (2) — Der junge Wagner (faF) (2) — S: Analysieren und Bestimmen von musikalischen Kunstwerken des 16.—18. Jahrhunderts (2) — H (faF) (2) — K (faF) (2) — CMiv (faF): AufführungsÜ alter Musik (je 2).
Dr. E. Mattiesen: Formen und Meister der protestantischen Kirchenmusik (mit Demonstrationen) — Ü im liturgischen Altarsingen (3) — O.

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Keller: Bach und Händel — Einführung in die Musikästhetik — Akad. Orchester (2).

**Tübingen.** Prof. und Universitätsmusikdirektor Dr. K. Hasse: Geschichte des deutschen Liedes — H fA (mit dem Assistenten) — H fF — K — mw S: Die großen deutschen Meister (2) — mw PS: Einführung in die Mw (mit dem Assistenten) (2) — Ü im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester) (2) — Ü im ChG (Akad. Musikverein) (2).

**Wien.** Prof. Dr. R. Lach: Abriß der Mg III (2) — Genie und Entartung in der Musik — Musikpsychologie (2) — Mw Ü (2) — Gemeinsam mit Prof. Orel: Notationsgeschichtliche Ü fA (Vorbereitung für die Aufnahme in das mw S) (2) — Gemeinsam mit Prof. Haas: Ü in Bibliographie und Quellenkunde (Vorbereitung für die Aufnahme in das mw S).
Prof. Dr. A. Orel: Probleme und Gestalten der österreichischen Musik — Mg des

16. Jahrhunderts (2) — Mg Ü (neuere Zeit) (2) — Ü (gemeinsam mit Prof. Lach, siehe oben).
Prof. Dr. R. Haas: Allgemeine Operngeschichte (2) — Ü (gemeinsam mit Prof. Lach, siehe oben).
Prof. Dr. E. Wellesz: Kammermusik der Klassiker — Ü zur byzantinischen Kirchenmusik.
Privatdozent Dr. L. Nowak: Glareans Dodekachordon und das Tonartenbewußtsein im 16. Jahrhundert.
Lektor W. Tschoepe: H (2) — K (2) — F und lLehre (2) — Praktischer Fortbildungskursus für theoretisch Vorgeschrittene (Musikdiktat, Blattharmonisieren, Modulieren, Transponieren, Akkompagnieren, harmonische Analysen) (2).
Lektor Dr. A. C. Hochstetter: F — H (2) — K, strenger Satz (2) — Praktische Ü in der H.
Lektor H. Daubrawa: Traditioneller Choral: a) Theorie und praktische Ü aus dem Graduale Romanum; b) mehrstimmige Ü in alten Schlüsseln und Begleitung des Chorals.
Lektor F. Moser: St für den SoloG (2).
Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den ChG (2).

**Würzburg.** Prof. Dr. O. Kaul: Die Programmusik. Ihr Wesen und ihre Geschichte (2) — J. S. Bach — mw Ü (fA und fF (2) — CM: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik).

**Zürich.** Prof. Dr. F. Gysi: Faust und Don Juan in der Musik — Richard Strauß. Sein Werk und sein Weg (2) — S: Anleitung zur Musikkritik mit praktischen Ü.
Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance — Grundzüge der Musikästhetik — S: Besprechung der Schallplattenreihe „Orientalische Musik" von Prof. Sachs — Ü im Lesen und Interpretieren älterer Partituren — CMvi: Kammermusik des 17. une 18. Jahrhunderts (2).

# Bücherschau

**Auda,** Antoine. Les modes et les tones de la musique et spécialement de la musique médiévale. 8°, 204 S, Bruxelles 1930.

Die These, die der Verfasser hier durchführt, lautet: Die Musiklehre der Antike, soweit sie den systematischen Teil über „modus" und „tonus" betrifft, ist fast durchaus in das Mittelalter übergegangen, eine Tatsache, die zwar durch eine alt ererbte Verwirrung in der Terminologie verdunkelt werden konnte, die aber bei näherer Untersuchung bis in gewisse Einzelheiten klar hervortritt.

Die Durchführung der These verlangt zunächst einen negativen Teil der Darstellung, Kapitel I und II: Um die Verwirrung zu beseitigen, werden vor allem die Termini ihrem eigentlichen Sinn gemäß festgelegt. Modus, griechisch echos, bezeichnet die Beziehung der Melodietöne und die Lagerung ihrer Ganz- und Halbtöne zum Schlußton, d. i. die Tonreihe, Tonart; unser Begriff Tonalität, den Alten unbekannt, entspricht in etwas der antiken Modalität. Unter Tonus aber sind zu verstehen: Spannung, d. i. fixierte Tonhöhe, Tonstufe, ferner Tonformel (identisch mit dem alten Tropos), endlich auch Transpositionsreihe. Sodann werden die Ursachen der Verwirrung, wie sie im Mittelalter hervortritt, näher aufgezeigt. Sie liegen in der mangelhaften Terminologie schon seit der klassischen Antike, ferner in der bekannten falschen Übertragung der antiken „Modi"-Namen Dorisch, Phrygisch usw. auf die Kirchentöne; die völlige Verkennung der antiken „Toni" insbesondere ist verursacht durch eine falsche Interpretation der antiken Theoretiker-Texte und durch Unkenntnis der antiken Notation[1]. Mit Kapitel III (S. 91ff.) beginnt der positive Teil der Darstellung. Es werden dargelegt die Modi, d. s. die 12 bzw. 7 Oktaven der aristoxenischen Lehre gemäß der Überlieferung bei Gaudentius, und die in unserer Literatur viel zu wenig beachteten sekundären Formen der Modi, mit denen die von den mittelalterlichen Autoren erörterten irregulären Choralmelodien zusammenhängen. Endlich Kapitel IV (S. 146ff.) befaßt sich mit den Psalmtönen, ihrer Herkunft, den typischen Formeln, den Arten und der Struktur der Psalmodie. Als Zeugnis der Frühzeit

[1] Die Fixierung der Tonhöhe (S. 32) erfolgt nach C. Jans Übertragung der Alypius-Tabellen.

des Oktoechos werden auch die 24 Oktaven behandelt, die bei dem Alchimisten Zosimos aus Panopolis (in Ägypten) um 300 überliefert werden.

Die Darstellung bewegt sich hauptsächlich auf jenen Grenzgebieten der geschichtlichen Überlieferung, wo die Tonartenlehre der „graeco-romanischen Periode" auf einige Zeit aus dem Blickfeld verschwindet, um bei den ersten Theoretikern des Mittelalters im nordwestlichen Europa wieder in die Erscheinung zu treten; das Buch will eine Brücke schlagen über jene musikgeschichtlich noch ziemlich dunkle Periode.

In der Tat kündet das Buch von einer imponierenden Beherrschung der antiken und mittelalterlichen Musiklehre, einer glänzend durchgeführten selbständigen Forschung und klaren methodisch-didaktischen Darlegung. Hier ist hohe Anerkennung am Platze angesichts der Ausführungen über die zwei Formen der antiken dorischen Oktave (S. 100—107) und auch des mittelalterlichen Dorisch (S. 118f.), wodurch beide ihre innere Befähigung, die Zentren der Tonsysteme ihrer Zeit zu bilden, erst voll erweisen; ferner über die Transpositionstabellen bei Boethius (S. 77—80, 82f.), die korrekter sind als die des Alypius; weiter über die sekundären Formen der Modi (S. 127—141), aus denen der Verfasser eine Revision der bisherigen Theorie über die Finalis ableitet, und über das Tonsystem der Alchimisten (S. 151—159), das hier auch in seinem Notenbild rekonstruiert ist. Die Umstellung der antiken klassischen Abwärtszählung der Modi zur graeco-lateinischen Aufwärtszählung, sodann der Vorgang der Übertragung der antiken Modi-Namen auf den Oktoechos (S. 38—46) sind in Text und Diagrammen aufs vortrefflichste dargestellt. Solche Partien dürfen den besten Leistungen im Schrifttum über die alte Musiktheorie beigezählt werden.

Wohl wußte man aus den Forschungen Gevaerts von den Nebenformen der alten Modi. Und von dem 24-Tonartensystem bei Zosimus waren wenigstens einige Umrisse bekannt geworden durch den Aufsatz von A. Gastoué im Kirchenmus. Jahrbuch Bd. 25, 1930. Aber erst durch die genauen Darlegungen Audas über die Zusammensetzung der Oktaven aus den verschiedenen Arten (species) der Tetra- und Pentachorde sowie durch die Darstellung derselben im Notenbild läßt sich die Bedeutung ermessen, die ihnen in der Musikentwicklung der so entscheidenden ersten nachchristlichen Jahrhunderte zukommt. Bekanntlich werden die irregulären Melodien, bei denen in untransponierter Lage die Töne *Fis* und *Es* auftreten und um deren tonartliche Bestimmung sich die mittelalterlichen Theoretiker verschiedentlich bemüht haben, als Zeugen einer älteren Tonalitätsanschauung erachtet. Gust. Jacobsthal (Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche, 1897) und der Ludwig-Schüler Urban Bomm (Der Wechsel der Modalitätsbestimmung usw., Diss. 1928) haben hierüber eingehende wertvolle Untersuchungen angestellt. Das Werk von Auda aber erweist sich förmlich als der ergänzende systematische Teil zu den Feststellungen der beiden vorgenannten Autoren. So ist nunmehr aufs beste aufgezeigt, daß diese Alteration sich aus den Nebenformen der alten Modi ergibt und daß sie sich wesentlich von der antiken Chromatik unterscheidet; denn jene nimmt die Einschiebung eines neuen Halbtons zwischen einen Ganzton vor (*e — f — fis — g — a*; ebenso bezüglich der Töne *b* und *es*), diese dagegen entsteht durch Verschiebung eines Ganztons um eine Halbtonstufe, so daß die nachfolgende ursprüngliche Ganztonstufe sich zu einer kleinen Terz erweitert (*e—f—ges—a*). — Trotz dieses Unterschiedes, der gewiß auch dem Verfasser nicht entgangen ist, bejaht derselbe ohne Einschränkung die Frage, ob das Mittelalter die antike Chromatik und Enharmonik nicht nur theoretisch gekannt, sondern auch praktisch geübt und also „Vierteltöne" gebraucht habe. Der Verfasser trägt seine Auffassung nur gelegentlich vor (S. 84). Es sei hier auch nur ein einfaches „Nego" entgegengesetzt.

Zwei andere Punkte aber bedürfen näherer Hinweise: Für die Darstellung der Psalmodie und ihrer Beziehungen zur Tonartenlehre hat der Verfasser, der sich hinsichtlich der neueren Literatur hauptsächlich auf Gevaert und die gewiß hochachtbaren französischen Autoren stützt, leider gerade die hier entscheidenden und anscheinend fast nur in deutscher Sprache erschienenen Veröffentlichungen von Peter Wagner und Idelsohn übersehen. Wenn auch Idelsohns Publikationen, darunter auch ein paar Aufsätze in unserer Zeitschrift, in methodischer Hinsicht tiefgehende Mängel aufweisen, ist doch darin ein reichhaltiges und wichtiges Material zur Frage nach der synagogalen Vorgeschichte unserer Psalmodie niedergelegt. Und bezüglich P. Wagners, dessen Bände II und III, Neumenkunde und Gregorianische Formenlehre, hauptsächlich hier einschlägig sind (in etwas auch der von ihm bearbeitete Abschnitt Gregorianischer Gesang in Adlers Handbuch der Musikgeschichte), darf daran erinnert werden: mag er auch in einigen paläographischen Fragen der Neumenlesung

und namentlich in der von ihm prinzipiell richtig dargebotenen Frage der alten Choralrhythmik von der Solesmer Darstellung abweichen, und mag auch letztere ihre großen Werte für die heutige Choralpraxis haben, so darf doch der Historiker die vielen rein wissenschaftlichen, objektiv feststehenden Ergebnisse Wagners nicht außer Acht lassen. So aber leidet das ganze Kapitel IV, der systematische Teil über die Psalmodie, unter diesem Versehen.

Die mehreren Anspielungen auf die byzantinische Einflußthese, die in den ersten Kapitel an verschiedenen Stellen auftauchen, erscheinen innerhalb des geschlossenen Nachweises vom Übergang bzw. von der Übernahme der spätantiken Tonartenlehre an das Mittelalter geradezu als unorganisch. Das Schlußkapitel, das der Psalmodie gewidmet ist, verbreitet sich dann über diese vermeintlichen Einflüsse in überraschendem Ausmaße, indem es ihnen selbst die in der Pseudo-Hucbaldschen Commemoratio brevis (Gerbert Scr. I) in Dasianotation überlieferte Cantica-Psalmodie samt den wohl einer alten Schulpraxis entstammenden Formeln Noanoeane usw. zuschreiben will. Hier aber klärt sich auch das Rätsel. Es waren eben, wie vorher erwähnt, die früheren Formen der Psalmodie und Peter Wagners Forschungen hierüber nicht gekannt, und damit verschob sich die ganze zeitliche Perspektive. Was die byzantinische Einflußfrage sonst noch anlangt, teilt Audas Buch einen Mangel mit verschiedener anderer hier einschlägiger Literatur: die byzantinische Musik wird zu sehr als eine schichtenmäßig fast unteilbare Masse angesehen, und zu viel von dem wird hier mitinbegriffen, was eigentlich liturgisch-musikalisches Gemeingut aus den ersten Jahrhunderten ist. Wie aber die Schwerpunkte der Entwicklung des Kirchengesangs im griechischen Osten gelagert sind und auch wechseln, wie es in der abendländischen Kirche insbesondere mit den noch bis ins Mittelalter neben der gregorianischen Ordnung einhergehenden griechischen Traditionen und mit der im Mittelalter studienmäßig begründeten, also gräzistischen Bewegung bestellt ist, hat sich der Schreiber dieses Referats aufzuzeigen bemüht in seiner Katholischen Kirchenmusik (Beiband zum Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken) und vorher in seinem Aufsatz Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag (ZMW XII, 1929/30; dazu ebendort XVI, 1934, 139ff.).

Hier handelt es sich um gewisse Kräfte, die zur Ausbildung der Musiklehre im Abendland ein Wesentliches beigetragen haben. Zur Übergangsfrage hofft der Schreiber ds. bald weitere Ausführungen in unserer Zeitschrift vorlegen zu können. Was aber das Tonartensystem selbst anlangt, erweist sich das Buch von Auda als ein sicherer Führer.

O. Ursprung

**Canto e bel canto** (Biblioteca di Cultura Musicale V). P. F. Tosi: Opinioni de' cantori antichi e moderni (1723). — G. B. Mancini: Riflessioni pratiche sul canto figurato (1777). — Con una Appendice. A. Della Corte: Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al '900. 274 S. Torino 1933, G. B. Paravia & C.

Den Hauptteil des Bandes nimmt der Neudruck zweier der berühmtesten gesangstheoretischen Lehren des 18. Jahrhunderts ein, die uns mit allen Grundsätzen des Belcanto-Zeitalters und mit den Entfaltungsmöglichkeiten seines Systems bekannt machen. Der Neudruck erhält durch die Anmerkungen und Einführungen des Herausgebers Andrea della Corte erhöhten Wert. Wir erfahren dank seiner Quellenforschung Neues zur Biographie Tosis, lesen eine Anzahl noch unveröffentlichter Briefe des Sängers, sowie seiner Freunde und Schüler Franc. Gasperini, A. Steffani, Gaetano Berenstadt. Entgegen den bisher bekannten Angaben ist Tosi in Cesena gegen 1656 geboren; er starb wahrscheinlich in Faenza nach dem Monat April 1732. Den Lehren Tosis und Mancinis (dessen 3. Auflage dem Neudruck zugrunde liegt) läßt della Corte eine Abhandlung über die „Wandlungen der Gesangsstile von der Zeit Glucks bis ins 20. Jahrhundert" folgen. In dieser grundlegenden Abhandlung, die sich allzu bescheiden Anhang nennt, werden die Gefahren, ja wird die Sinnwidrigkeit einer Schablonisierung des seit zwei Jahrhunderten mißbrauchten Ausdrucks „Belcanto" mit aller Deutlichkeit aufgedeckt. Darin liegt der Hauptwert der Publikation. Dieses Buch gibt mit den Ausführungen della Cortes aber mehr als das. Es bringt eine Art Operngeschichte als Geschichte der Wandlungen und der wechselnden Ausdrucksabsichten des Bühnengesangs. Es gewährt tiefe Einblicke in das Wesen und die Ästhetik der Oper. Das Miterleben der Schicksale des Gesanges und des Belcanto im besonderen wird zu einem Miterleben der Schicksale der Gattung Oper überhaupt. So erwachsen uns ganz prinzipielle Erkenntnisse. Die Gegensätze, die schon in der Frühzeit der Oper selbst zum mindesten latent vorhanden waren, der Kampf zwischen ausgesprochen deklamatorischer und entschieden gesang-

licher Haltung begleiten und charakterisieren auch die Geschichte des Bühnengesangs bis auf den heutigen Tag. Im engsten Zusammenhang damit steht der Kampf der Generationen. Der Ruf von der Dekadenz der Gesangskunst wiederholt sich dauernd. Er erscheint in verschiedensten Zeiten in verschiedener Betonung. Die ältere Generation pflegt unter vollendetem Gesang etwas anderes zu verstehen als eine jüngere, bereits einem neuen Kunstideal zustrebende. Eins wird aus dem Überblick della Cortes besonders deutlich: die Frage künstlerischen Bühnengesanges ist in erster Linie eine stilkritische Frage. Damit offenbaren sich zugleich Mängel durchschnittlicher gesangspädagogischer Einstellung. Man möchte meist schematisch und allgemein verpflichtend von der äußeren Bildung des Tones aus auch das erfassen, was von der Besonderheit und den inneren Bedürfnissen der einzelnen Stile her zu erfassen wäre. Von selbst rückt in dieser Geschichte des Gesanges die Frage nach der Einheit der Kunstübung und der gleichzeitigen Gesangspädagogik in den Mittelpunkt. Es ergibt sich die überraschende Tatsache, daß alle Unsicherheiten, wie sie die richtunggebenden Kunstleistungen der Oper seit dem 18. Jahrhundert zu umspielen pflegten, von einer mangelnden Übereinstimmung zwischen Kunstübung und Pädagogik herrühren. Da die Theorie auch auf diesem Gebiet der Praxis hinterherhinkt, mißt sie die Leistungen des Kunstgesangs mit Maßstäben, die ganz oder zum Teil überlebt sind. Das Schlagwort: Belcanto hat da besonders herhalten müssen.

Della Corte verfolgt die hauptsächlichen Perioden des Kunstgesangs seit der Entstehung der Oper. Auf die im wesentlichen deklamatorische erste Periode folgt im Zuge der Entwicklung das klassische Zeitalter des Belcanto, von Ende des 17. Jahrhunderts bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts dauernd. Der Begriff Belcanto besaß hier vollste und ausschließliche Aktualität. Alles Frühere, alles diesem Kunstideal nicht mehr Entsprechende, darunter auch ein Monteverdi, wurde vergessen und totgeschwiegen. Die Kastratenstimme mit all ihren Eigenheiten wird zum klanglichen Maßstab. In Stimmumfang, Beweglichkeit, vor allem in dem unerschöpflichen Improvisieren von Verzierungen entfaltet sich eine gleichsam instrumentale Virtuosität. Diese Zeit brauchte und entwickelte ihr besonderes Training, ihre stilentsprechenden, aber zugleich stilbeschränkten Übungen. Jeder Komponist schreibt in seinem persönlichsten Interesse Solfeggien, die dem Sänger, dem Schüler den sichersten Weg weisen.

Die Stilpädagogik ist wahre Mittlerin zwischen Technik und Kunstwerk. Der Kampf der Opernstile, so zeigt es sich schon jetzt, ist zugleich und sogar im wesentlichen ein Kampf verschiedener, von Haus aus gleichberechtigter Gesangsstile, wobei gleich bemerkt sei: Nur zuweilen kam es zu einem vollen Ausgleich der beiden grundsätzlichen Möglichkeiten, meist als Widerspiel einer künstlerischen Lage, in der die Begriffe Oper und Musikdrama nach Versöhnung strebten.

Die dritte Epoche des dramatischen Gesangs, die Epoche Gluck, bedeutet in ihrem Kern nichts anderes als eine Negation des Belcanto. Ein gänzlich anderes Prinzip, eine andere Ästhetik wird, in Annäherung an französische Auffassung, maßgebend. Der Gegensatz ist so stark, der Einbruch in den Belcanto der Scarlatti oder Hasse so verwirrend, daß von nun an ein Zwiespalt zwischen Kunstübung und Pädagogik einsetzt, eine rechte Einheit nur noch selten zu erzielen ist. Die Lehre vermag den Anschluß an die gewaltigen Ideen eines gänzlich neuartigen Opernstils nicht zu gewinnen, beruft sich unentwegt auf Traditionen, will mit veralteten Rezepten die Sänger einer neuen Kunst an ihre Pflichten mahnen. Stil steht gegen isolierte, erstarrende Technik. Statt neue pädagogische Gesetze aus einem veränderten Stil abzuleiten, statt die notwendigen Vorübungen aus diesem Stil selbst herauszulesen, klammert man sich an eine Methodik, die bis ins kleinste den Bedürfnissen des vorausgehenden Zeitalters entsprach. So gewiß Einzelheiten des erstaunlich durchgearbeiteten Systems als eine gesangliche Gymnastik ihren Wert behalten mochten (und stets behalten werden), so konnten doch die Grundsätze des Zeitalters des Belcanto für die dramatischen Sänger großen Formats, die Gluck und seine Nachfolger Cherubini, Spontini für ihre Zwecke brauchten und selbst heranbildeten, unmöglich mehr genügen. Gerade aus dem betonten Widerspruch heraus mußte der neue Ausdrucksstil entwickelt werden.

Es folgt — zwischen 1820 und 1840 — eine Epoche der Krisen für die Stilpädagogik (für die Cherubini zu Beginn des 19. Jahrhunderts am Pariser Konservatorium aus den Erfahrungen und Gegensätzen zweier Generationen heraus nochmals erfolgreich eingetreten war!), für den Gesangsstil, für die musikalische Kultur überhaupt. Auf der einen Seite Rossini, letzte Inkarnation und

sinnbetörende Erneuerung des Belcanto, auf der anderen Bellini, mehr noch Donizetti, Meyerbeer. Zwei Gesangstypen gegensätzlicher Art entsprechen dem. Ein gänzlich unbelcantistisches Gesangsideal ist gerade in Italien im Werden, Ausdruck einer fortschreitenden Romantik. Die Dunkelfärbung (die „voce oscura") will den hellen Stimmcharakter verdrängen. „Canto largo e drammatico" sagen die einen, „l'arte del grido" nennen es die andern. Adolphe Nourrit, der gefeierte Pariser Tenor, schreibt 1839 von Neapel aus: „Die Art zu deklamieren, die heute in Italien gebräuchlich ist, ist geeignet, alle Stimmen in wenigen Jahren zu verderben". Eine Stimmtypologie der führenden Sänger jener Zeit, eine Betrachtung der Stilverschiedenheiten in der Formung der Gesangslinie bei den wichtigsten Opernkomponisten Italiens ist höchst aufschlußreich. Die Gegensätze prallen aufeinander, die Stile durchkreuzen sich. Mitentscheidend ist, daß seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr das vielgestaltige Repertoir aufkommt, das, von Gluck angefangen, alle Möglichkeiten der Oper in sich vereinigt; ferner, daß mit riesigen Opernhäusern, mit einem virtuosen, bläserreichen Orchester zu rechnen ist. Und die Gesangspädagogik, soweit sie sich nicht auf theoretische Erörterungen beschränkt, sondern mit praktischen Übungen hervortritt, wie antwortet sie auf alle Wandlungen? Jene noch heute beliebte Sammlung von Vaccai ist ein Zeugnis. Sie beharrt völlig im Umkreis des Belcanto, wenn auch moderner Rossinischer Prägung.

Das Zeitalter Verdi pocht an die Pforte. Von den ungestümen Forderungen eines Genies verwirrt, verliert die Pädagogik nun vollends den Zusammenhang mit der lebendigen Kunst. Die Komponisten beschuldigen die Sänger und Gesangspädagogen, Sänger und Kritik beschuldigen die Komponisten, den Niedergang des Gesanges auf dem Gewissen zu haben. Das Aufkommen des Verdischen Gesangsstils wird begleitet von Anklagen und — seltener — von Verteidigungen. Verdi selbst schreibt 1857 an Giraldoni: „Sieh zu, daß die Sänger singen und nicht schreien; deklamieren bedeutet nicht heulen" (declamare non significa urlare). Und einige Jahre später: „Ganz gewiß sind in der ‚Macht des Schicksals' keine Solfeggien zu singen, aber man braucht Seele, man muß den Sinn der Worte verstehen und auszudrücken wissen". Nichts anderes bedeutet das, als der ungeduldige Ruf nach einer dem jungen Opernstil entsprechenden zeitgemäßen stilistischen Pädagogik, deren Notwendigkeit nur von ganz wenigen erkannt wurde.

Merkwürdig genug, Verdi mußte von der Mehrzahl seiner Landsleute dieselben Vorwürfe hören, die bis in das 20. Jahrhundert hinein Wagner gemacht wurden. Hier wie dort die Behauptung, sie verdürben die Stimmen der Sänger. Die italienische Gesangslehre aber reagierte auch diesmal lediglich mit einem Werk über die altitalienische Verzierungskunst als dem vermeintlichen Allheilmittel. Die Allgemeinschwierigkeiten häufen sich seit 1860. Das Repertoir nicht nur Deutschlands, sondern auch Italiens wird vielseitiger, die Stilforderungen werden mannigfaltiger. Immer schwerer wird es für den Sänger, festen Boden zu gewinnen. Die zünftige Gesangspädagogik läßt ihn bei zwei Drittel seiner Aufgaben im Stich, sie kann mit dem Tempo genialen Opernschaffens einfach nicht mehr Schritt halten. „Concone" möchte womöglich noch als Vorbereitung selbst für einen „Tristan" herhalten. Zu Wagner und Richard Strauß werden die jungen Sänger wie zu Verdi ohne wirkliche Vorarbeit, ohne „Spezialsolfeggien" hingeführt. Niemand denkt daran, daß auch, und daß gerade diese Meister ihre besondere stilistische und damit gesangstechnische Vorbereitung verlangen. Längst wären Solfeggien der Moderne notwendig, die planmäßig auf den Gesangsstil etwa eines Strauß, Moussorgski, Debussy und, fügen wir hinzu, eines Reger, Pfitzner zusteuerten. Gesetze und Eigenart der Phrasenbildung, der Intervallführung, der rhythmischen Linie, selbst der Begleitung könnten und müßten entwickelt, stilistisch wie gesangstechnisch in auflockernden Übungen zusammengefaßt werden, wie die Solfèges d'Italie es für das Zeitalter des Belcanto getan haben. Die enge Verbundenheit der Vokalität eines Verdi oder Wagner mit ihrer Muttersprache wäre zu erfühlen, zugleich der heilsame, ja bereichernde Kompromiß, der sich durch eine sprachliche Übersetzung in gesangsstilistischer Hinsicht ergeben kann. Es ist bezeichnend genug, daß Wagner bei seinem Vorschlag zur Errichtung einer Deutschen Musikschule in München an eine Schule des Gesanges im besonderen dachte, „weil dessen Ausbildung nach meiner Meinung an und für sich die Grundlage aller musikalischen Bildung, wie sie von besonderer Schwierigkeit, auch in Deutschland am meisten vernachlässigt ist". (Bericht an Ludwig II.)

Hält sich der Beitrag della Cortes vor allem an die italienische Entwicklung, so werden darin doch Fragen angeschnitten, die erst recht das Opern- und Musikleben Deutschlands in Vergangenheit und Gegenwart angehen. (Manche Ergänzung in

dieser Hinsicht findet sich vor allem bei Biehle, dann in Stockhausens Briefen, bei Waltershausen.) Frühe und wertvollste Triebkräfte für die Entwicklung einer deutschen dramatischen Gesangskunst sind in dem Wechselspiel zwischen italienischer und deutscher Oper um die Wende des 19. Jahrhunderts zu erblicken, bei Mozart, bei Weber und seinen unmittelbaren Vorgängern. Im Falle Weber zeigt sich zudem eine sehr bemerkenswerte Hilfsstellung der Gesangspädagogik. Bedauerlich, daß Iffert ein Werk, welches der Gestalt und der noch nicht gewürdigten Leistung von Joh. Miksch, dem Helfer Webers bei dem Aufbau seines Dresdner deutschen Ensembles galt, nicht mehr zu Ende führen konnte. Auch von dem Anteil des Schubertschen Liedes und seiner frühen Interpreten wäre zu sprechen. Es verlangte eine Studie für sich, um zu erfassen, was Opernleiter wie Mahler und Schuch in ihrem Machtbereich für die gesangliche Bewältigung ganz neuer, aber auch alter, halb vergessener Stile getan haben, in Zusammenarbeit mit einer Anzahl von Gesangskünstlern, die ganz divinatorisch mit ihnen fühlten und tasteten. Andere Gesangstalente zerbrachen, weil solche Stilführung fehlte. Auch die Bedeutung Bayreuths liegt vorwiegend darin, daß die gesanglich-sprachlichen Erfordernisse des Wagnerstils mit bewußter Einseitigkeit gepflegt werden.

Noch möchte man sich unter dem Eindruck der Lektüre des so überaus anregenden Buches die heutige Lage auf gesangskünstlerischem Gebiet vergegenwärtigen. Bescheidene Anzeichen einer Rückbesinnung auf den Wert stilpädagogischer Mittlerarbeit sind neuerdings in Italien und Frankreich zu erkennen; freilich verrät sich dabei vorderhand nur die Absicht, die Vorurteile der Sänger gegen die Aufgaben der Honegger, Pizzetti usw. zu beheben (Vokalisen im modernen Stil erschienen bei Ricordi). Aber es zeigt doch den erfreulichen Entschluß, nicht einfach einen ungewohnten Gesangsstil sich selbst zu überlassen und dem üblichen Vorwurf der Unsanglichkeit auszusetzen. Wenn auf der andern Seite Belcanto-Studien, die lange Zeit nur gewohnheitsmäßig mitgeschleppt wurden, wieder zu Ehren gelangen, so einfach deshalb, weil das Zeitalter des Barock selbst wieder mehr und mehr an Lebendigkeit gewinnt. Etwas anderes kommt hinzu, um der fast beängstigenden Überschau über die Widersprüche auf gesanglichem Gebiet seit Erschaffung der Oper, wie sie della Cortes Darstellung gewährt, eine versöhnliche Schlußnote zu geben. Betrachtet man Haupterscheinungen des Opernlebens unserer Zeit — die Erneuerung und Vertiefung des Problems Verdi, das Bayreuth von 1933/34 mit seiner Fülle von Gesangsschönheit wie deklamatorischer Kraft, die Art, wie die „Elektra“ von Strauß auf der Mailänder Bühne neuerdings zu hören war (um nur einige persönliche Eindrücke von symptomatischer Bedeutung zu nennen): Es ist kein Zweifel, die operngeschichtliche und gesangskünstlerische Situation des Augenblicks ermöglicht in einem ungewöhnlich glücklichen und zu rechtfertigendem Maße einen Ausgleich des deklamatorischen und des belcantistischen Prinzips, von denen ein jedes für den natürlichen Lebenskampf der Oper gleich bedeutsam ist, und erreicht diesen Ausgleich in einer Anzahl vorbildlicher Vertreter. Hier könnte die Pädagogik besonders in Deutschland unschwer anknüpfen und manches Versäumnis des 19. Jahrhunderts nachholen. Wenn auf dem Gebiet der musikalischen Literatur etwa Wolf und Brahms oder Brahms und Wagner selbst uns nicht mehr unvereinbare Gegensätze scheinen, wie einst den Zeugen ihres ersten Vordringens, so braucht auch der deklamatorische Gesangsstil nicht mehr den „schönen Gesang“ zu verleugnen. Die Fühlungnahme mit den alten Meistern des Belcanto, mit der Gesangsweise des Barock braucht nicht mehr gleichbedeutend zu sein mit einer Flucht vor den Aufgaben der Gegenwart. Wagner und Verdi rücken auch gesangsstilistisch näher aneinander.

Wie lange wird eine solche Ausgewogenheit gesangsstilistischer Anschauung sich weiter befestigen und in der jüngeren Sängergeneration erhalten lassen? Die Antwort wird lauten: Solange nicht ein gefährliches und bequemes Spiel mit dem Belcanto als Selbstzweck die Praxis wieder ungünstig beeinflußt, die Anschauungen verwässert. Vor allem wohl (so merkwürdig das klingen mag) bis zu dem Moment, wo ein Operngenie vom Schlage Gluck, Wagner, Verdi erscheint, um alles in seinen Dienst zu zwingen. Denn dann wird, wie in den Tagen Glucks oder in den Zeiten des Kampfes um Wagner, auch der Bühnengesang sich vor stilistisch ganz neue und damit gesangstechnisch unerwartete Aufgaben gestellt sehen und zunächst ganz von selbst zu einer Einseitigkeit in der einen oder anderen Richtung zurückkehren.

Sowohl für das, was das Buch „Canto e bel canto“ an Positivem, wie für das, was es an weittragenden Anregungen gibt, wird jeder, den die Fragen der musikalischen Kultur bewegen und dem es bei dem Kunstgesang nicht allein um das Technische zu tun ist, della Corte von Herzen dankbar sein.

Richard Engländer

## Musikwissenschaft auf der 58. Philologentagung in Trier 1934

Die 58. Versammlung der Deutschen Philologen und Schulmänner im Rahmen des NS-Lehrerbundes vom 27. bis 31. Oktober 1934 in Trier sah auch die Musikwissenschaft unter der Leitung von Prof. Schiedermair-Bonn als selbständige Abteilung mit eigenen Fachsitzungen vertreten.

In den Vordergrund der Tagung war das Problem des deutschen Wesens in Musik und Musikgeschichte, wie die Behandlung kulturpolitischer Fragen gestellt.

Prof. Ludwig Schiedermair-Bonn sprach in einer Vollversammlung über „Die deutsche musikalische Klassik". Die musikalische Klassik — eingelagert in jenen 5 bis 6 Jahrzehnte umfassenden Zeitraum zwischen dem Abklingen des Barock und dem Aufsteigen der Romantik — ist eine in sich geschlossene, festumrissene Erscheinung. Sie ist ebensowenig Überwinderin des Barock wie Wegbereiterin der Romantik. Nach Händel und Bach bedeutet sie eine neue schöpferische Evolution des deutschen Geistes, zugleich aber ein Ringen um höchste Vollendung bestimmter Kunstanschauungen, die in der künstlerischen Verkörperung großer Menschheitsideen, in der idealistischen Begeisterung und anderen Kennzeichen sichtbar werden. So erhob sie sich bei aller Bindung an die Gesetze des deutschen Geistes über die Eroberung der inneren Heimat hinaus, ohne Propaganda und Zutun, zur künstlerischen Weltherrschaft. Nach wie vor ist sie die unumstrittene Repräsentantin deutscher Kunst. Wer sie verwirft oder ins Zerrbild verwandelt, versündigt sich gegen lebendiges deutsches Kulturgut, ist unfähig geworden, die weckende Stimme großer deutscher Führer zu vernehmen. — Zum Barock steht die musikalische Klassik weder im Kampfe noch in Abwehr. Sie wächst aus einer veränderten Geisteslage einem neuen Blickpunkt zu. Inmitten der Strömungen des musikalisch Galanten, des Sturm und Drangs, rationalistischer Nachwirkungen und expressiver Umtönungen, die mit den allgemein geistigen Geschehnissen und Abläufen in der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammenhängen, kristallisiert sich das große organische Gebilde der deutschen musikalischen Klassik heraus. Hundertschaften musikalisch schaffender Deutscher wirken an diesem deutsch-klassischem Wachstum. Die Erfüllung und eigentliche Prägung des deutsch-klassischen Ideals aber brachte erst das Heraufkommen der großen führenden Persönlichkeiten Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven. Nach ersten Hemmnissen schufen sich diese Führer auch ihre Gefolgschaften und — ihre Weltgeltung. — Verzerrt und mißdeutet hat eine spätere Zeit das Bild dieser Geister. Gluck als französischer Tragödienmeister, Haydn als Urbild des alten Herrn des ancien regime, Mozart als ewig heiterer, graziöser musikalischer Watteau, Beethoven als Titan Kierkegaardscher Prägung mit der Parole „Alles oder Nichts" — so wenig wurde die Totalität großer Künstler verstanden. Schiedermair kennzeichnete im weiteren die Wesenszüge des deutsch-klassischen Ideals als aus seiner eigenen Welt gewachsen und in seinem Sinne das Verhalten zu Gottheit, zu Menschentum, Kunst und Natur regelnd. In prägnanten Hinweisen brachte er die künstlerische Verwirklichung dieser Ideale zur Anschauung, die so verschiedenartig und vielfältig durch Stammesherkunft, Heimatboden und eigene Individualität bedingt, ein gemeinsames Band umschlingt. Ein neues Bild der deutschen Klassik steigt auf. „Nicht als eine Pyramide mit Beethoven als Spitze kann sich dieses klassische Schaffen darstellen, da es sich nicht um einen künstlerischen Fortschritt von der Leistung des einen großen Meisters zu der des andern handelt. Mozart ist natürlich nicht der direkte Fortsetzer Haydns, und Beethoven nicht der Mozarts; Mozart ist kein gesteigerter Haydn und Beethoven kein gesteigerter Mozart". Beethoven selbst aber bändigt mit ungeheurer Energie die auf Entfesselung lauernden Kräfte der Phantasie. Die klassische Sicht bleibt unangetastet. — Das Ergebnis des Strebens und Ringens der musikalischen Klassik ist in den Höchstleistungen die klassische deutsche Oper, die klassische deutsche Sinfonie, die klassische deutsche

Kammermusik — Prägungen, die für die Folgezeit endgültig blieben und als Verkörperungen echten deutschen Geistes, auch in Einzelheiten des Stils und der musikalischen Sprache, Maß und Wert des deutschen Schaffens bestimmten.

In der Gruppensitzung einer zu „Nation und Kultur" vereinigten Abteilung hielt Prof. Dr. Heinrich Besseler-Heidelberg einen Vortrag über „Musik und Nation". Besseler sah seine Aufgabe weniger in der Darlegung prinzipieller Erwägungen über das gegebene Thema als in dessen kulturpolitischer Ausrichtung auf die Gegenwart. Er ging dabei aus von den großen Erscheinungen der Geschichte, deren Beispiel und Vorgängerschaft uns erst den Blick öffnen können für die inneren Kräfte, die das Verhältnis von Nation und Musik zu allen Zeiten bestimmen. Schlechthin gegeben und unbeeinflußbar in ihrem Werden und Wirken sind die schöpferischen Urkräfte in der Musikgeschichte Europas getragen von einigen wenigen Landschaften, die einer innergesetzlichen biologischen Notwendigkeit folgend einander in der künstlerischen Führerschaft ablösen. Aus dem breiten und vielschichtigen Boden der jeweiligen Volksgemeinschaft und ihrer ursprünglichen Musikbegabung aufsteigend, verdichten sich die schöpferischen Kräfte zu den großen, in sich geschlossenen Musikkulturen, deren führende Höchstleistungen ihren Ursprung oft kaum mehr ahnen lassen. In zwei Stufen finden die ursprünglichen Begabungen der Völker ihre geschichtliche Verwirklichung: im naturhaften Vorhandensein eines lebensverbundenen, zweckhaften Musizierens und in der Steigerung zu einer ästhetisch bewußten Symbolsprache, die von einem „Bildungsmusikertum" getragen ist. Die innere Geschlossenheit jeder Musikkultur aber erweist sich erst, wenn eine weitausgreifende Volksmusikkultur den hohen Spitzenleistungen nicht nur das Gegengewicht hält, sondern sie trägt, d. h. in der Einheit und organischen Schichtung beider Bezirke. An zwei hervorragenden, in die Gegenwart hineinreichenden geschichtlichen Beispielen zeigte Besseler das Auseinanderfallen von volksgemeinschaftlicher Bereitschaft und musikalischem Schöpfertum. Zunächst an England, dessen Musik- und Musizierbereitschaft entgegen der allgemeinen Meinung vom unmusikalischen Engländer so groß sei wie kaum in einem anderen Lande. Daß aber seit der Überfremdung des Bildungsmusikertums im 17. Jahrhundert die führende und das Musikleben gestaltende musikalische Schöpferkraft in England fehle, mache das Unorganische der englischen Musikkultur aus. Ein krasses Gegenbeispiel ist Deutschland. Aus den besten Bedingnissen heraus drang es im 18. und 19. Jahrhundert zu gigantischen Schöpferleistungen vor. Dazu stand und steht in einem kaum faßbaren Widerspruch das Musikleben im Volke, die Entleerung der naturhaften Schichten des Musizierens. Wagner hat das wohl erkannt und wollte mit seinen Nationalfestspielen diesen Widerspruch lösen, die Einheit der Musikkultur neu formen. — Vor dieser Frage stehen wir heute wieder neu; denn noch nie waren die Bedingungen so günstig wie heute in der Zeit einer neuen Einswerdung. Während die großen Schöpfer uns nur geschenkt werden, nicht gemacht werden können, gilt es, die Musikbereitschaft und eigene Aktivität zu wecken und zu pflegen. Von den weiter ausgreifenden Ausführungen Besselers seien nur zwei Punkte noch erwähnt: sein Hinweis auf die neuen Gemeinschaften als Träger und Erfüller einer neuen Volksmusikkultur — sein Hinweis auf die großen Feste als mögliche Rahmen einer neuen hohen Kunst, die bei höchster Selbstverwirklichung organisch aus dem Gesamt herauswächst.

Der für die Gruppensitzung „Deutsche Geistesgeschichte" angesetzte Vortrag von Prof. Dr. Arnold Schering-Berlin über „Sebastian Bach" mußte leider wegen Erkrankung des Vortragenden ausfallen.

Im Rahmen der Fachsitzungen der Abteilung Musikwissenschaft sprach Prof. Dr. Hans Engel-Greifswald über „Musik und Gemeinschaft". Die besonderen gesellschaftlichen Bedingungen der Musik in ihrer Praxis und Ausübung kommen einer soziologischen Betrachtung entgegen. Die Polyphonie, Fundament aller höheren europäischen Kunstmusik, ist auch entstehungsgeschichtlich Abbild und Symbolisierung der menschlichen Gesellschaft. Eine systematisch betriebene wirkliche Sozio-

logie der Musik hat dabei von den zwischenmenschlichen Beziehungen auszugehen. Durch die Musik entsteht eine wirkliche Gemeinschaft erst durch Zusammenwirken verschiedener Kräfte: die Höhe der Kunstleistung bedarf einer Bereitschaft der Hörer, die jedoch an die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht geknüpft ist. Eine stets höher wachsende und tiefer ins Allgemein-Menschliche vordringende Kunst greift wohl immer weiter über die gesellschaftlichen Grenzen hinaus. Niemals aber wird sie sich ganz ihrer entledigen. Das Problem einer Volkskunstmusik hängt von dieser Erkenntnis entscheidend ab. Musikverständnis ist geistiger Besitz, der errungen werden muß und nicht durch erleichterte Gelegenheiten zum Hören geschenkt werden kann. Der Musiksoziologie erwachsen hier für den Aufbau einer künftigen Volks-Kunstmusik verpflichtende Aufgaben.

Die weiteren Vorträge in den Fachsitzungen behandelten einige Grundfragen der deutschen Musikgeschichte. Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg-Bonn wies in seinem Vortrag „Fränkische Elemente in der Gregorianik" zunächst auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten hin, die dem Nachweis fränkischer Elemente schon angesichts der eigentümlichen Lage des fränkischen Kulturkreises entgegenstehen. Er hob die besondere Bedeutung, die nach der Einführung des gregorianischen Chorals im Frankenreiche unter Pipin und Karl dem Großen die Aachener Pfalzschule und die Metzer Sängerschule gewannen, nachdrücklich hervor. Dagegen sei der musikalische Ruf des mittelalterlichen St. Gallen neuerdings sehr eingeschränkt. Im weiteren stellte Schmidt-Görg die Eigentümlichkeiten der fränkischen Sangesart dar — zumal die besonderen Formen fränkischen Responsorial-Gesanges — und machte für den „germanischen Choraldialekt", wie ihn Peter Wagner nachgewiesen hat, die fränkische Herkunft wahrscheinlich. Das Fortleben dieser Tradition im rheinisch-fränkischen Raum über Hildegard von Bingen bis zu heutigen Resten deutscher Choralüberlieferung hier, sei besonders zu beachten.

Der Unterzeichnete hielt einen Vortrag über „Heinrich Isaac und die deutsche Musik". Als Heinrich Isaac im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in den deutschen Raum eintrat, gewann Deutschland einen jener Musiker, die im großen musikalischen Weltgeschehen Europas standen. Isaacs Eintritt in den deutschen Raum mußte umso stärker wirken, als Deutschland, wenn es sich mit seinen besonderen Leistungen auch immer sichtbarer vom allgemeinen niederländischen Hintergrund abhob, an den führenden Erscheinungen der europäischen Musik keinen wesentlichen Anteil hatte. Isaac selbst führte — nach seinen italienischen Liedern und Messen — zunächst das deutsche Lied zu höchster künstlerischer Reife. Darin lag bisher das Schwergewicht seines deutschen Ruhms. Indessen hat er sich erst mit dem Choralis Constantinus und den in dessen geistigem Umkreis liegenden Werken dem deutschen Leben und Geist voll verpflichtet. Mit ihnen stellt er sich in die Mitte der deutschen Problematik jener Tage. Als Träger und musikalischer Künder reformatorischer Ideen in vorreformatorischer Zeit wird er durch sein Spätwerk Führer und Gestalter der deutschen Musik zu bedeutsamer Stunde.

Privatdozent Dr. Leo Schrade-Bonn ging in seinem Vortrage „Heinrich Schütz als Bildner der deutschen Musik" davon aus, daß Heinrich Schütz in dem Bilden und Formen der deutschen Musik seine wesentliche Bestimmung gesehen habe. Die erste Italienreise galt vorerst nur der Entdeckung der eigenen Bildungsform. Seit den Psalmen Davids aber gibt der Versuch, die deutsche Musik zu europäischem Rang zu erheben, seinem Schaffen das Ziel. Mit der Befreiung vom Niederländertum und mit dem Anschluß an den herrschenden Stil hat Schütz die Erneuerung der Musik durch die Repräsentation des barocken Lebens durchgeführt. Er traf jedoch bei der Umgestaltung der Musik auf das Mißverständnis des repräsentativen Lebensstils. Das Bürgertum, bisher der Hort des Niederländertums, übernahm die großen Formen, vermochte aber nicht die repräsentative Kraft als symbolische Lebensform im Werke Schützens aufzunehmen. Schützens Bildnertum zerfiel an den Gegen-

sätzen der bürgerlichen Musikorganisation. Die biblischen Visionen des Alters hat er jenseits seines Bildnertums der deutschen Musik geschrieben.

„Begriff und Wesen des musikalischen Barock" war das Thema von Privatdozent Dr. Erich Schenck-Rostock. Eine Besinnung über die Berechtigung des Begriffs Barock in der Musikgeschichte sei notwendig. Stilistische Einheitlichkeit und scharfe Zeitgrenzen, als Voraussetzungen historischer Periodenbildung, ergeben sich jedoch ganz deutlich, wenn Barock als rein musikalischer Stilbegriff gefaßt wird. Die Zeitgrenzen bilden die beiden „Musikrevolutionen" von 1600 und 1750. Wichtige Einheitsmomente sind: Diktat der Harmonik über die Melodik und als Symbol des Spannungszustandes von Harmonik und Melodik der Architekturtyp „a tre"; ferner das Diktat abstrakt-musikalischer Prinzipien, die Melodietypisierung, die harmonische Orientierung der barocken Melodietypen, die Variation. Schenck definiert das musikalische Barock als expressiven Stil harmonischer Fläche und grenzt dagegen die Periode des Rokoko und des galanten Stils mit ihrem absoluten Melodiestil, komplexiven Thema, Vorherrschaft des Solo und instrumentaler Individuation ab.

Daß auf der Trierer Philologentagung die Musikwissenschaft unter Herausstellung der jüngeren Fachvertreter als selbständige Fachgruppe vertreten war, ist angesichts der bedrohten Situation der Musikwissenschaft doppelt zu begrüßen. Als besonders erfreulich kann dabei die versuchte und in großen Zügen auch erreichte Konzentration der Vorträge auf einige Hauptfragen hervorgehoben werden. Bei aller Verschiedenheit von Themen und Personen ließen die Vorträge in ihrer Gesamtheit ein recht geschlossenes Bild entstehen. Herbert Birtner (Marburg/Lahn)

# Mitteilungen der DGMW

## Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der DGMW

In der am 4. Mai 1934 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig abgehaltenen ordentlichen Mitgliederversammlung gab der Vorsitzende, Prof. Dr. Theodor Kroyer bekannt, daß als Jahrgang VII der zweite Faksimileband des Leipziger St. Thomas-Graduales, dessen Revision auf Wunsch des verblichenen Herausgebers Prof. Peter Wagner sein letzter Schüler P. Ephrem Omlin O.S.B. (Stift Engelberg, Schweiz) freundlichst übernommen hatte, noch im Herbst an die Mitglieder zur Versendung gelangen wird (was inzwischen geschehen ist). Des weiteren berichtete der Vorsitzende über den erfreulichen Fortgang der Arbeiten: der angekündigte Band der Frottole Petruccis, in der Bearbeitung von Prof. Rudolf Schwartz, wird ebenfalls in Bälde als Jahrgang VIII erscheinen. Der von Dr. Gennrich herausgegebene „Musikalische Nachlaß der Troubadours" ist im Satz, schreitet aber, insbesondere editionstechnischer Schwierigkeiten wegen, nur langsam vorwärts. In nächster Aussicht stehen weiter die wichtigen Neuausgaben: Ockeghems Messen, Bd. II durch Dr. Dragan Plamenač, die Werke Adrian Willaerts, Bd. I durch Prof. Hermann Zenck, die Madrigale A. Gabrielis durch Prof. Helmut Schultz. Dr. Heinrich Husmann hat der Leitung eine von ihm seit längerem vorbereitete Ausgabe der 3stimmigen Organa angeboten, Dr. Herbert Birtner mehrstimmige Messen deutscher Herkunft aus der Zeit um 1500, P. Ephrem Omlin eine Ausgabe des Sequentiars aus der Leipziger Gradualhandschrift. Ganz besonders aber erhofft die Leitung die baldige Vollendung des Ludwigschen Machaut-Werkes mit der von Prof. H. Besseler übernommenen Ausgabe des vierten Bandes; endlich plant sie für die „Abhandlungen" den vollständigen Abdruck der Studie von Prof. Kurt Huber über Ivo de Vento.

Der Schatzmeister, Geheimrat Dr. Ludwig Volkmann, erstattete den Kassenbericht und gab der Hoffnung Ausdruck, daß die wirtschaftliche Notlage, unter der die „Publikationen" noch immer zu leiden haben, durch zweckdienliche Maßnahmen (praktische Aus-

gaben, gesteigerte Werbungstätigkeit usw.) behoben werden möchte. Im Anschluß daran konnte der Vorsitzende unter dem Beifall der Versammlung von seinen erfolgreichen Bemühungen in diesem Sinne berichten. So hat inzwischen die Vereinigung der Freunde und Förderer der Universität Köln für den laufenden Jahrgang, das Kuratorium der Universität Köln (aus Stiftungsmitteln) für den Jahrgang VIII beträchtliche Druckkostenzuschüsse bewilligt. Weitere regelmäßige Unterstützungen sind in Aussicht gestellt (inzwischen gesichert). Mit Genugtuung vernahm man die Mitteilung von Prof. Helmut Schultz, daß auch vom Staatlich Sächsischen Forschungsinstitut künftig wieder gewisse Mittel zur Verfügung stehen werden.

In die Abteilungsleitung wird an Stelle Prof. Peter Wagners † und als Nachfolger Prof. Kroyers auf dem Leipziger Lehrstuhl (vgl. den Sitzungsbericht vom 27. April 1932, ZMW XIV, 462) Prof. Helmut Schultz gewählt, der zugleich nach einstimmigem Wunsch der Versammlung den stellvertretenden Vorsitz übernimmt. Die Professoren Arnold Schering und Johannes Wolf werden wiedergewählt. Neu gewählt wird Prof. D.Dr. h. c. Karl Straube. Prof. Rudolf Schwartz, bisher stellvertretender Vorsitzender, scheidet aus, wird aber in Anerkennung seiner langjährigen Mitarbeit der Abteilung weiterhin als Ehrenmitglied angehören. An seine Stelle in der Leitung tritt sein Amtsnachfolger in der Musikbibliothek Peters, Dr. Kurt Taut. Der Vorsitzende: Prof. Dr. Theodor Kroyer

## Ortsgruppe Berlin

In der Sitzung am 23. Oktober sprach Johann-Wolfgang Schottländer über die Frühzeit der Leier. Der Vortragende ging davon aus, daß verschiedene altkretische und frühgriechische Leierformen ebenso wie die Leier von Ödenburg und die alemannischen Rotten des Mittelalters weder als Kasten- noch als Schalenleiern gedeutet werden können. Nach ihrer morphologischen Struktur bezeichnet er Leiern, die aus einem Schallkörper und einem besonderen Joch (zwei Jocharme und einer Querstange) zusammengesetzt sind, als „synthetische Leiern“, während Leiern, deren Rumpf mit dem Saitenträger aus einem organischen Ganzen gebildet bzw. entwickelt sind, einen „analytischen“ Typus darstellen.

Die ältesten Leiern gehören dem vorderasiatisch-mittelländischen Kreise an. Die frühesten Funde, die nicht vor 3000 v. Chr. anzusetzen sind, entstammen dem Sumererreiche. Die späteren assyrisch-babylonischen Instrumente sind ihnen nahe verwandt. Besondere Gruppen stellen Nordsyrien und Palästina, ferner Ägypten dar. In der geschichtlichen Abfolge sind vier große Abschnitte festzustellen. Den ältesten Typus vertritt die Riesen(Stand-)leier der Sumerer; diese Form ist der Bogenharfe noch nahe verwandt. In der zweiten Periode beginnt die Schrumpfung der Dimensionen: aus der Standleier wird die Tragleier schiefer Form mit asymmetrischem Saitenbezuge. Die Zentrierung der Besaitung erfolgt im dritten Stadium der Entwicklung; die schiefe Leier mit zentrierten Saiten ist in Vorderasien und Ägypten weit verbreitet. In der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends beginnt mit der Geradrichtung der schiefen Leier der letzte Abschnitt der Geschichte des Instruments.

Zur Feier des 175. Geburtstags Friedrich von Schillers veranstaltete die Berliner Ortsgruppe am 8. November eine Musikalische Schiller-Feier im Theatersaal der Musikhochschule. Zum ersten Male wurde der Versuch gemacht, die monatlichen Zusammenkünfte der Ortsgruppe in größerem Rahmen abzuhalten. Angehörige des S.S.-Pioniersturmbanns P/3 hatten sich unter Leitung von Johann-Wolfgang Schottländer zur Verfügung gestellt, um die Feierstunde mit chorischen und instrumentalen Vorträgen zu beleben. Ferner wirkten die bekannten Konzertsänger Ingrid Brebeck und Heinz Marten mit. Das Programm brachte zeitgenössische Kompositionen und zum Ausklang einige spätere Bearbeitungen Schillerscher Gedichte. Von B. Anselm Weber gelangten zur Aufführung: Ouvertüre zu Wilhelm Tell, Lied des Fischerknaben, des Hirten und Walter Tell und der Chor „Rasch tritt der Tod den Menschen an“. Zelter war mit den „Idealen“, Zumsteeg mit „Ritter Toggenburg“, Reichardt mit dem Monolog „Die Waffen

ruhn“ und Zahn mit dem Reiterlied „Wohlauf Kameraden“ vertreten. Zum Schluß folgten Lieder von Schubert und Carl Maria v. Webers Marsch aus „Turandot“. Die Festansprache hielt Prof. Georg Schünemann, der Schillers Stellung zur Musik behandelte. Ausgehend von Schillers musikalischen Eindrücken und seinen Bemühungen um ein tieferes Eindringen in diese Kunst wurden seine musikästhetische Stellung und die Grundlagen seiner musikalischen Anschauung aus Werk und Wirken entwickelt. Der Abend fand regen Beifall bei Publikum und Presse und hatte neben den Mitgliedern der Ortsgruppe eine große Zahl von Gästen angezogen. G. Sch.

# Mitteilungen

– Privatdozent Dr. Hermann Zenck ist zum außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Göttingen ernannt worden.

– Der Privatdozent in der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn Dr. Joseph Schmidt-Görg ist beauftragt worden, in der genannten Fakultät Vorlesungen und, soweit nötig, Übungen über die musikalische Akustik abzuhalten.

– Der bisherige Assistent am Heidelberger musikwissenschaftlichen Seminar Dr. Fritz Dietrich ist aus seinem Amt geschieden, um die vorgeschriebenen Habilitationsleistungen zu erfüllen. Sein Nachfolger wurde Dr. Hugo E. Rahner aus Karlsruhe.

– Das Collegium musicum instrumentale der Universität Rostock bot in einem Kirchenkonzert am Totensonntag (25. Novbr.) unter Leitung von Herrn Privatdozent Dr. Erich Schenk folgende Werke: A. Corelli, Kirchensonate op. 1, 10 (1683) — J. S. Bach, Choralvorspiele für Orgel: a) Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf; b) Herzlich tut mich verlangen; c) Wachet auf, ruft uns die Stimme — H. Purcell, Fantasia für Streichorchester (1680) — J. S. Bach, Sonate N. 3 *d* moll für Orgel — G. F. Händel, Orgelkonzert op. 4, 4 *F* dur.



Januar **Inhalt** 1935



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 21. Februar 1935 4. V. D.A. 800

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 | Heft 2/3 | Februar/März 1935

# Über Kulturkreise der musikalischen Ornamentik in Europa

Von

Benedikt Szabolcsi, Budapest

## I.

Seitdem die neuere Forschung — die Arbeiten eines E. D. Wagner, Germer, Dannreuther, Kuhlo, Harding, Kuhn, Goldschmidt, Beyschlag, Schenker, Lach, Écorcheville, Ficker, Orel, Brunold u. a. — die Grundlagen zu einer wissenschaftlichen Ornamentforschung gelegt hat, ist es in der Musikwissenschaft zur allbekannten Tatsache geworden, daß wir in den Ornamenten alter Vokal- und Instrumentalmusik keinen locker gefügten Girlandenputz, keinen zufallsmäßigen, rein modegeformten Schmuck eitler Gefallsucht vergangener Generationen vor uns haben, sondern daß die musikalische Ornamentik alter Zeiten vielmehr einen höchst wichtigen Faktor der Melodiebildung, einen organischen Teil der Komposition selbst vertritt; daß ihr Formelvorrat eine Art „Versteinerung“ und „Verkleinerung“ der lebenden Melodik vorstellt, daß also Ornament in gewisser Hinsicht als „gedrängte, verdichtete Melodie“ aufzufassen ist. Wir wissen auch, daß der Musikant bzw. Interpret vergangener Jahrhunderte, gerade durch seine improvisationsgeschulte Kolorierungstechnik das Werk des Komponisten — sonst in der Notation nur ein totes Skelett, eine schemenhafte Skizze — verlebendigte, also in gewissem Sinne ein Mitschöpfer des Werkes wurde; daß der Komponist jener Zeiten tatsächlich seinen guten Grund hatte, sich seinen oft willkürlich verfahrenden Interpreten anzuvertrauen, da, wie gesagt, das wahre Wesen seiner Musik — trotz manchmal überwuchernder und überschwänglicher Zierfreudigkeit — eben und ausschließlich durch ihre Kunst realisiert wurde; endlich, daß die im Laufe der Zeit fixierte Ornamentik in die Verfallszeit der Praxis fällt (Schering z. B. betont, daß nach 1500 weniger, nach 1650 immer mehr Ornamente schriftlich fixiert werden), also in eine Zeit, wo bereits fast wissenschaftlich festgelegt und unterrichtet werden mußte, was bishin als spontane Kultur, also ein

von Umgebung und Augenblick inspirierter, organischer Teil des Lebens selbst galt. So steht es auch fest, daß im Abendlande seit dem 15. Jahrhundert regelmäßig die Kolorierungstechnik gelehrt wurde, und daß diese Praxis von den Lehrbüchern eines Paumann, Ganassi, Ortiz, Maffei, della Casa, Rognoni, Bovicelli, Diruta, Conforto, Zacconi, Bassano und Cerone angefangen, bis zu den Werken des Tosi, bzw. Agricola, Marpurg, Quantz, Hiller, Tartini, Mancini und Türk, bis zu den Abhandlungen Gottlieb Muffats und Ph. Em. Bachs, zu einer mechanisch-konventionellen Fachdoktrin erstarrte. Zwar erscheint es noch fraglich, inwieweit sich die Prinzipien und die Formelwelt dieser Lehrbücher in der lebendigen Praxis wirklich Geltung verschafften oder umgekehrt: inwieweit sie als Spiegelbild der praktischen Ausübung angesehen werden können; soviel steht aber fest, daß ein großer Teil ihrer Formeln im ausgeschriebenen Notentext figurativer Werke vorzufinden ist, und das gerade in einer Zeit, wo (laut Scherings Feststellung) die Ornamentierung überwiegend improvisationsweise geschah [1]. — Ähnlich, nur tausend Jahre früher, ist die melismatische Melodienwelt der Gregorianik durch einen Fixierungsprozeß gegangen, während die Seitenverwandten des Gregorianums, die alten Volksmusiken des Orients, in ihrem Verzierungsverfahren auch weiterhin die Vorherrschaft des unmittelbaren Lebens und der mündlichen Überlieferung beibehielten, ohne jeglicher Schriftlegung dieser Tradition zu bedürfen. In der Kunstmusik des Abendlandes aber folgte der

---

[1] O. Gombosi meint in seinen „Studien zur Tanzmusik der Renaissance“ (noch ungedruckt), daß die Formeln der Ornament-Lehrbücher für Dilettanten und nicht für Fachmusiker verfaßt worden sind; in diesem Falle wäre ihre Erscheinung im ausgeschriebenen Notentext damit zu erklären, daß die Lehrbücher, unabhängig von jeder Improvisationsfähigkeit, vor allem eine technische Ausbildung und Vorbereitung auf die nötigsten Elemente der lebendigen Musikpraxis gewährten. „Mustertypen“ und lebendige Improvisationspraxis mochten übrigens kaum einander fernstehen: Fr. Severi (Salmi passeggiati, 1615) und Giov. L. Conforto z. B. betonen ausdrücklich die Improvisationsmäßigkeit ihrer Passagenbeispiele („si sogliono fare all' improviso“, „paiano fatto all' improviso“, „si possono fare all' improviso“), ähnlich Zacconi: „all' improviso possino esser cantate“ ... „Die Passegiermuster hielten eben nur fest, was in der Praxis frei und fließend gehandhabt wurde“ — meint R. Haas (Aufführungspraxis der Musik, 1931, S. 117). Sie würden hiemit von umso größerer Bedeutung für uns sein, als wir doch wissen, daß eine Reihe von Theoretikern (Guilelmus Monachus, Ortiz, Zacconi, Agazzari, Praetorius, Rousseau, Fuhrmann, Tosi, Villeneuve, Agricola, Quantz, Ph. Em. Bach, L. Mozart, Heinichen, Mancini, Hiller, Türk, Mosel) über eine fast selbständige Neugestaltung der kolorierten Stimme seitens der Ausführer zu berichten weiß („facias tenorem diminutum sicut volueris“, „escriviendo de nuevo“, „formarsi un canto à suo modo“, „compor nuove parti“, „multiplicatio“, „travailler sur un sujet allant de diminutions en diminutions“, „repricarle diversamente“, „cangiar tutte le arie“, „fast ganz neue Stimmen komponieren“, „eigene Erfindung über den vorgeschriebenen Noten anzubringen“, „willkürlich verändern“, „formare un canto variato“, „parti della mente creatrice“, „changer la forme“, „durch willkürliche Veränderungen ausgezieret“, „der obern Stimme eine bessere Tour zu geben“, „die Zuhörer immer durch neue Erfindungen überraschen“, „die Melodie verbessern“, „gleichsam eine Komposition aus dem Stegreif“, „die Noten verkräuseln und aus einer Note ein paar Dutzend machen“) ... Besonders beachtenswert sind aus der späteren Zeit die Aussprüche Quantzens (1752: „wenn man was verändern will, so muß es auf eine solche Art geschehen, daß der Zusatz im Singenden noch gefälliger, und in den Passagien noch brillanter sey, als er an sich selbst geschrieben steht“), Ph. Em. Bachs (1760: „man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen“), G. D. Türks (Klavierschule 1789, S. 325: „die Veränderungen müssen ... wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie“) und Mosels (1813: „die herrschende Manier ... die aus der Arie ... oft auch nicht einen einzigen Takt übrig läßt, aus welchem man ihre ursprüngliche Melodie erraten könnte ...“).

Schriftlegung und Erstarrung des Ornaments ein langer Prozeß ihres allmählichen Absterbens (nach Dannreuther und Lach die „Absorption“ in die melodische Struktur) und den letzten, einigermaßen bereits dekadenten Reflexen der „lebendigen Koloratur“ begegnen wir auf der Bühne der italienisch-französischen „großen Oper“ des 19. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist es auch, daß die ornamentale Melodik des 19. bis 20. Jahrhunderts in Europa großenteils aus den Quellen osteuropäischer oder gar orientalischer Musik schöpft; fest steht, daß die Länder Osteuropas heute noch zweifellos in der Lage sind, wenigstens einen Teil dieser alten Musizierpraxis unmittelbar am Leben beobachten zu können — sogar die Ensemble-Improvisation und Ensemble-Kolorierung des 17. Jahrhunderts ist noch, mutatis mutandis, in der Musik der Zigeunerkapellen anzutreffen — und können somit zu manchen charakteristischen Eigenschaften der alten abendländischen Musikpflege unmittelbar den Weg finden. Dieses Absterben lebendiger Ornamentik ist wohl zum Teil der neuzeitlichen Entwicklung, der immer stärkeren Harmoniebedingtheit unsrer europäischen Mehrstimmigkeit zuzuschreiben. Das Verhältnis von Polyphonie und Ornament harrte ja von Anfang an einer Ausgleichung, und es ist wohl kein Zufall, daß z. B. die Lautenkomponisten des 16. Jahrhunderts (Galilei u. a. m.) sich wiederholt auf die Mehrstimmigkeit als Gegengewicht der übermäßigen Verzierungslust berufen. Es war wohl unmöglich, daß freiblühende Melodik und verwickelte Akkordik oder strenggebundene Stimmführung für lange Zeit gleichberechtigt nebeneinander einherschreiten. Gerade die Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert liefert dafür die besten Beispiele, daß die klassische Polyphonie mit architektonischer Ornamentik (halb Ornament, halb Motiv), die Homophonie aber eher mit dekorativer Ornamentik (Verzierung, kein Motiv) verbunden erscheint. Die nachromantische Musik Europas ging jedoch von diesen beiden Kulturen der letzteren zweifellos verlustig, ohne zur ersteren zurückgefunden zu haben.

## II.

Die neuere Ornamentforschung konnte — wie gesagt — vor allem auf die Tatsache hinweisen, daß das alte Ornament zum guten Teil kein rein-dekoratives Gebilde, sondern ein organischer Teil der Melodiebildung, ein Spiegel der melosbildenden Kräfte, ein „Kompendium der gesamten Musikentwicklung“[1] bedeutet, daß die Ornamente hiermit gleichwie in die Werkstatt der tektonischen Erstehung der Melodie hineinleuchten. In den folgenden skizzenhaften Erörterungen — deren Ergebnisse noch der breiteren Ausführung harren — versuchen wir, von den Forschungsergebnissen Robert Lachs u. a. ausgehend, einen bisher kaum beachteten Problemenkreis der musikalischen Ornamentik in Umrissen zu beschreiben. Unser Problem besteht wesentlich darin, daß die musikalische Ornamentik nicht in ein und demselben Sinne in den Musikkulturen Europas erscheint, daß sie also verschiedene Bedeutungen hat und damit auf verschiedene Typen der Melodiebildung, mittelbar also des gesamten Musikdenkens verweist. Es würde sich hier — im Gegensatz zu Lachs periodisch wogender, aber schließlich doch einheitlicher „geologischen“ Entwicklungslinie — um gleichzeitig nebeneinander bestehende,

[1] R. Lach, Studien z. Entwicklungsgesch. der ornamentalen Melopöie (1913), S. 637.

nach Kulturgebieten abgegrenzte Verzierungs- bzw. Melodiebildungs-Prinzipien handeln — ungefähr von der Art der von Besseler (ZMW 1928) festgestellten „ornamental-tektonischen“ (italienisch-burgundischen) und „konstruktiven“ (englischen) Kolorierungstechniken des 15. Jahrhunderts.

Als Ausgangspunkt kann für uns die Tatsache dienen, daß in der Ornamentengeschichte der europäischen Musik zwei, scharf von einander getrennte Epochen zu erkennen sind: die Zeit einer älteren und die einer neueren Auffassung (dies wurde schon von Dannreuther und Beyschlag erkannt). Als Scheidegrenze zwischen den beiden können wir das von 1650 bis 1750 verflossene Jahrhundert betrachten; es wird genügen, auf die Gestalt eines Bach hinzuweisen, als auf die repräsentative Haupterscheinung dieser Zeitwende, eine Erscheinung, die auf der Grenzlinie der beiden Richtungen stehend, wesentlich vollkommen der Vergangenheit angeschlossen, trotzdem noch die vordringende „neue Art“ mit gewaltig-umfassender Vitalität des auch dem Aktuellen verbundenen Künstlers verfolgt und aneignet. — Bemerkenswert ist es auch, daß von derselben Zeitwende an eine eigentümliche Annäherung zwischen (um 1600 noch ziemlich voneinander getrennter) vokaler und instrumentaler Ornamentik stattfindet, in merkwürdigem Gegensatz zu jenem „Stoffmäßigkeitsgesetz“ des Südens, welches wir weiter unten noch eingehender zu besprechen haben. So leiten namentlich die spätvenezianischen und frühneapolitanischen Opernkomponisten (Cesti, Draghi, Scarlatti u. a.) eine neue Richtung des instrumental-vokalen Koloraturstils ein; und das 18. Jahrhundert flicht bereits überwiegend aus homogenem Material das Ornament des Instruments und der Gesangsstimme, zumal im Norden, d. h. in Mitteleuropa, abgesehen von den bedeutendsten Meistern, die die beiden an Technik und an ästhetischer Bewertung ziemlich auseinanderzuhalten verstehen [1].

Diese Grenzlinie um 1700 wäre es also, an der wir ein Jenseits und ein Diesseits zu unterscheiden lernen: ein Diesseits, welches das Ornament in der Musik des Abendlandes nunmehr tatsächlich als Dekoration kennt (die allbekannten „Petrefakt“-Formen der Ornamentik: die Mordente [im Keime bereits im 15. Jahrhundert nachweisbar], „Pincé“-s, „Coulé“-s, „Chute“-s, Doppelschläge u. a. m. sind in ihrer Endgestalt sämtlich Ergebnisse dieser neueren Entwicklung); und ein Jenseits (also die Zeit bis zur Vollentwicklung des Belcanto um 1650 bis 1700), welches das Ornament noch als einen Hauptfaktor der Melopöie, als „Melodie in der Melodie“ [2] wertet.

Lach erblickt diese Scheidegrenze in der Verbreitung der Diminutionspraxis, und es scheint auch annehmbar, daß die neuere, „dekorative“ Art der Ornamentierung tatsächlich in der Diminution ihren unmittelbaren Vorläufer hat: beide verdecken ja die einzelnen bodenständigen, einheimischen Melopöien mit einer internationalen Schicht fertig gebotener Formeln; nur daß die frühere unter ihnen auf italienischem, die spätere auf burgundisch-französischem Boden entstanden zu sein scheint. Diese internationale Formsprache der Verzierungen entsprießt, wie bekannt,

[1] De Bacilly, Agricola und Hiller kennen bezeichnenderweise nur einen Ausdrucks- und Nuancierungsabstand, bzw. einen quantitativen, nicht aber qualitativen Unterschied zwischen erforderlichen Instrumental- und Vokalkoloraturen.

[2] Lach, a. a. O. S. 266.



neben dem instinktiven Verzierungsdrange, vorwiegend technischen oder klanglichen Bedürfnissen des Instrumentenspiels — der Laute, der Viole, des Virginals, der Orgel — oder des Gesanges und vertritt, verkörpert hiermit das Prinzip der „Stoffmäßigkeit“; wohl kein Zufall, daß sie ein Sproß lateinisch-romanischer Kulturen ist.

Aus dieser „Bifurkation“ folgt, daß die Praxis nach 1700, in ihrer dekorativ-harmonischen Richtung, eine vielmehr einheitliche Färbung annimmt, und daß in ihr von nun an die verschiedenen, voneinander abweichenden Deutungsarten zu erkennen viel schwieriger ist.

III.
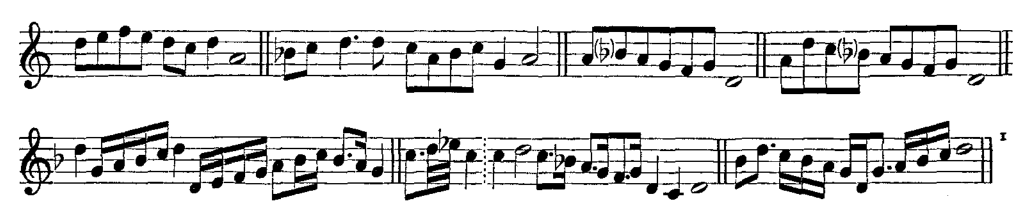
Gibt es aber früher solche, voneinander abweichende Deutungsarten? Wer sich mit der Melodienwelt der europäischen Musik vor 1700 eingehend befaßt, muß sie trotz ihrem vielfach ineinanderfließenden Charakter, trotz ihrer sich vielfach kreuzenden Ausübungsart, unbedingt erkennen. Man stelle nur nebeneinander je eine charakteristisch kolorierte altitalienische, altfranzösische, altdeutsche und altungarische Weise; ihr Unterschied wird auch bei zweifellosen Ähnlichkeiten, Parallelen und Verwandtschaften augenfällig. Es ist wohl kein Zufall, daß bereits Aribo Scholasticus im 11. Jahrhundert einen prinzipiellen Unterschied zwischen südländischer und nordischer, longobardischer und deutscher Melodik empfindet — was übrigens durch die neueren Forschungen P. Wagners (1925) und zwar durch die Feststellung germanischer und lateinisch-romanischer liturgischen Dialekte bestätigt wurde — oder daß Johannes Diaconus die fränkisch-germanische Entstellung der gregorianischen Melismen rügt usw.[1] Denn diese tiefen, inneren Verschiedenheiten scheinen sich im Leben der abendländischen Musikkulturen mit dauernder Kraft durchgesetzt zu haben und hiermit die Geschichte der europäischen Musik gewissermaßen in die Geschichte einzelner Kulturkreise aufzulösen. Wenn wir vom überall nachweisbaren, internationalen Formelschatz der Diminutionspraxis, als von einer gemeinsamen Oberschicht der Musikdialekte, von einer Art modegeschaffener Uniform absehen und darunter die autochtone Spezialsprache der einzelnen Kulturdistrikte zu erforschen suchen, werden wir ungefähr folgende Gebiete der europäischen Musiksprache unterscheiden müssen:

1. Mittelländischer (südlicher, italienisch-spanischer) Kulturkreis. Seine Ornamente sind Erweiterungen der Melodielinie — sie stammen sozusagen aus dem Überquellen der melischen Energie (wenn sie auch eine illustrative Rolle spielen, wie z. B. in der Madrigalliteratur des 16. Jahrhunderts). Daher sind sie auch kaum auf einfachere Intervallverhältnisse zurückzuführen, ihre selbständige melodische Bedeutung bleibt ungetrübt[2]. Noch im 16. Jahrhundert, also zu einer
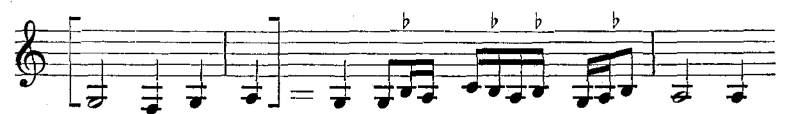
[1] Man bedenke, daß noch Mersenne, Couperin, Telemann, Ph. Em. Bach, besonders aber Quantz einen grundlegenden Unterschied zwischen französischer und italienischer Ornamentik empfinden und daß schon ein Colluccio Salutati (1363), ein Joh. Burchardus (1499) über die nationale Sonderstellung der italienischen Gesangsmanier zu berichten weiß. Es ist eben die „nimia dissimilitudo“, wie ein St. Gallener Antor des 9. Jahrhunderts sich ausdrückt ...

[2] Diese Technik wäre also wesentlich mit jener identisch, die J. Handschin als eine, aus der Tropenliteratur des romanischen Mittelalters hervorgegangene, sich dann dem rhythmisch-konstruktiven Prinzip der Gotik gegenüber behauptende Richtung, noch in der Musik Englands und der französischen Peripherien im späten Mittelalter, dann in der Musik der abendländischen Renaissance zu erkennen glaubt (ZMW 11, 1928).

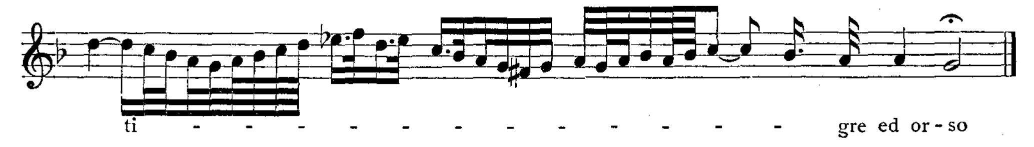
Zeit, wo die allmählich erstarrenden Ornamente aus Lehrbüchern unterrichtet werden, ist es fast erstaunlich, welchen freien „Melodieausstrahlungen“ wir in diesen — sonst internationale Geltung beanspruchenden — spanisch-italienischen Formelsammlungen begegnen. So z. B. bei Ortiz (Tratado de glosas, 1553), Tomas de Sancta Maria (Arte del tañer fantasia, 1565), Conforto (Breve ed facile maniera d'essercitarsi a far passaggi, 1593 oder 1603), Bovicelli (Regole etc., 1594) und Rognoni Taegio (Selva di v. passagi, 1620); man beachte, daß diese Beispiele sämtlich die „Umschreibung“ je eines Quart-, Quint- bzw. Sekund- und Terzintervalls zeigen, wo also ursprünglich nichts weiter gemeint ist, als die Paraphrase eines einfachen Melodienschrittes:



Wir finden es höchst charakteristisch, daß in dieser südlichen Melodienwelt, auf Grund der Diminution — wie durch diese eine Gelegenheit zum melodischen Ausbruch gefunden — ausgesprochen „undekolorierbare“ Gebilde erscheinen. Und die tieferen nationalen Wurzeln dieser, hier und überall hervortretenden, sich durch jede Formelhaftigkeit durchsetzenden melodischen Grundneigung werden uns klarer, wenn wir bedenken, daß derartige Eigentümlichkeiten in der altitalienischen Musik häufig vorkommen, ja geradezu hier zuhause sind. Als Beispiel können wir zunächst eine Stelle des berühmten Pfauenmadrigals von Giovanni da Cascia (14. Jahrhundert) anführen, wo eine ganz schlichte Melodienwendung mitsamt ihrer kolorierten Form erscheint:



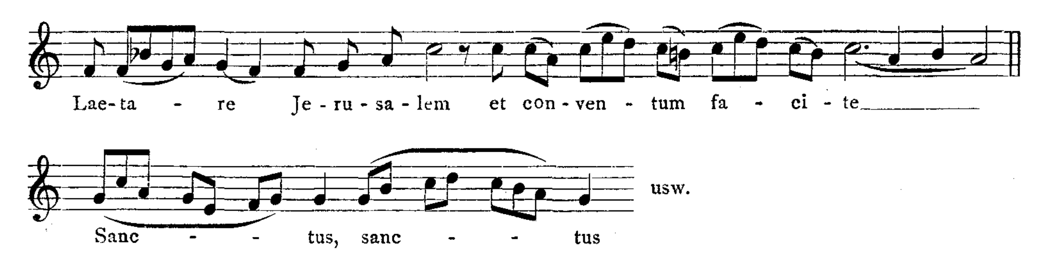
oder eine kolorierte Kadenz aus Caccinis „Nuove Musiche“ (1602), ebenfalls voll hemmungsloser Melodiefreudigkeit:




Man kann es wohl keinen Zufall nennen, daß gerade dieser Kulturkreis es war, der im Abendlande am längsten die überquellende Ornamentik, das freie Sichentfalten der Melodie, die Koloraturarie aufbewahrte (neapolitanische Oper, Rossini); schon Zacconi verlangt von den Ornamenten, „che cantino bene“, und wahrhaftig, die Melodielinien scheinen sich in diesen südlichen Zieraten frei und unbeengt auszusingen. — Noch ein Problem muß an dieser Stelle zur Erwähnung kommen.

[3] Vgl. auch die Beispiele bei Kuhn (Verzierungskunst, 1902, S. 89f., 92f., 115ff.) und Haas (Aufführungspraxis, 1931, S. 185f., 225ff.), wie auch die berühmte kolorierte Fassung von Corellis op. 5 u. a.

Die Melodienwelt des südeuropäischen Kulturkreises hängt — in ihren einzelnen Fäden noch nicht aufgeklärt — zweifellos mit der des Orients zusammen. Als auf eine derartige Erscheinung zweifacher Verwurzelung genügt es ja auf die gregorianische Melismatik hinzuweisen, die — ähnlich den sogenannten Kirchentönen — ein gemeinsames Produkt des Orients und des Südens zu sein scheint. Die bisher angeführten Beispiele waren, wenn auch nicht der Mehrstimmigkeit entsprungene, so doch in Mehrstimmigkeit „gebettete", eingefügte Ornamente; dagegen entsproß die Melodienwelt der Gregorianik zweifellos einstimmig denkenden Kulturen und baut zugleich doch die Brücke zur südeuropäischen Mehrstimmigkeit, nicht nur dadurch, daß sich um sie die ersten Versuche der letzteren kristallisieren, sondern auch durch eine tiefere Verwandtschaft: die fast sinnliche Magie der freiströmenden Melodik scheint sich von ihr auf das Mittelmeermelos vererbt zu haben. Denken wir z. B. an derartige Wendungen:




die fast niemals als kolorierte Formen gegebener, fertiger Melodiegerüste angesehen werden können, sondern vielmehr als freifluktuierende, schwebende „melodische Energien": ihr Zusammenhang mit orientalischer Melodik und ihre Verwandtschaft mit den mittelländischen melodischen Ornamenten wird zu gleicher Zeit offenbar (syrische, jüdische, griechische Elemente — italische Volkstradition). Außerdem entwickelten sich ja beide Kulturkreise im Zeichen der gesungenen Melodie; beide entfalten grundsätzlich anders eine instrumentale Weise und anders eine Singweise, anders die Verzierung einer langsamen, und anders die einer schnellen Melodie; die Mittelmeerkultur, weil sie unwillkürlich „Stoff" und „Farbe" der Melodie achtet, die orientalische, weil in ihren Augen jede ertönende Weise und jede Ertönung einer Weise grundverschieden ist, obzwar — oder eben weil — sie in ihnen Fragmente ein und derselben „unausgesprochenen" Melodie erblickt [1]. — Wir können aber zeitlich noch weiter vordringen: selbst in den italienisch-spanischen Diminutionslehrbüchern finden sich zahlreiche orientalische oder orientalistische Züge. Worauf können denn derartige Orientalismen zurückgeführt werden? Auf den lebendigen Born der Gregorianik, auf die für Südeuropa stets erschlossenen orientalischen Quellen, Byzanz etwa, auf die arabischen Beziehungen Siziliens und Spaniens, oder auf den Balkan, diesen tausendjährigen Mischtiegel orientalischer, abendländischer und südländischer Kulturen? Bis heute ist die Frage noch nicht hinreichend geklärt; der Zusammen-

---

[1] S. Lachmanns Bemerkungen, laut welchen Maqam und Rag „stets unausgesprochen", „einzig im Sinne der platonischen ‚Idee' existiert", „das Modell" aber „jedesmal verschieden ausfällt" (Musik des Orients, 1929, S. 59/60); „ist es doch eine orientalische Sitte, eine Melodie nicht zweimal in der gleichen Weise vorzutragen" (Wellesz, Byzant. Musik, 1927, S. 66).

hang selbst steht aber schon längst und unzweifelbar fest[1]. — Als zusammenfassende Eigentümlichkeit dürfen wir vielleicht feststellen, daß diese „südliche" Melopöie der „nordischen" gegenüber selbstzweckartiger und stoffmäßiger scheint, d. h., daß sie ihre Weisen dem „Stoffe" (Farbe und Bewegung, intonierendes Organ und Tempo) der Musik vielmehr angepaßt bildet und dadurch eine besondere vokale und instrumentale, besondere langsame und schnelle Melodik kennt und schafft. (Man denke z. B. an Frescobaldis Vorrede zu seinen Tokkaten, 1614—16, wo betreffs der Ornamentik fast ausschließlich Tempoanweisungen gegeben werden; in Deutschland befaßt sich erst Ph. E. Bach mit derartigen Fragen.[2])

2. Atlantischer (westeuropäischer, vielleicht gewisse gemeinsame Erinnerungen an keltische oder normannische Ornamentik aufbewahrender englisch-niederländisch-französischer) Kulturkreis. Sein Kennzeichen wäre das Ornament als Bewegungsfaktor, als ein Element, das zum Anschwingen, Vorausbewegen, Flüssigmachen, Erhitzen der harmonisch-motivischen Struktur dient. Eine derartige Verzierung ist wahrhaftig „Verzierung", d. h. ein dekoratives Gebilde und hängt untrennbar mit dem homophon-monodischen Musikdenken zusammen; die „ornamentalen Meister" der vlämischen Polyphonie, wie Ockeghem, Agricola und der junge Josquin sagen sich eben an jenem Punkte von der französischen Tradition los, wo sie die Grenze zwischen Ornament und freier Motivik verwischen. — Bereits die auffallend schematische Ornamentik der Trouvère-Melodien scheint hierherzugehören. Überhaupt bekunden an erster Stelle die Franzosen eine ausgesprochene Neigung zum rein-formalen Erstarrenlassen, zur strengen Umgrenzung; in den Trouvère-Melodien ist die Formelhaftigkeit der 3—4gliedrigen Plicabildungen unverkennbar[3], und wenn Hieronymus de Moravia im 13. Jahrhundert von der Unbeliebtheit gewisser Trillerformen (nota procellaris) in Frankreich Nachricht gibt, bestätigt er damit eben die geschlossene Exklusivität des bereits ausgebildeten Formelschatzes. Das Bezeichnendste aber ist, daß jene Wanderformeln, die — wohl in der Déchant-Praxis des 13. bis 14. Jahrhunderts zur Reife gelangt — im Laufe des 15. bis 16. Jahrhunderts sich zu internationaler Geltung erheben und welche z. B. Palestrina, wie fast die ganze abendländische Musikübung (neben gewissen gregorianischen Reminiszenzen) von niederländischen Meistern erlernt — also der Diminution einfacher Notengruppen entsprossene Klauselgebilde, Kadenzformeln, Cambiatatypen, Umschreibungseigentümlichkeiten —: sämtlich derartige Bewegungsschemen darstellen, also keine melodische Erweiterung bedeuten, wie die italienische Ornamentik. Man beachte nur, wie leicht sich diese Wendungen dekolorieren, auf ihr ursprüngliches Grundgerüst zurückführen lassen! Hier mögen nun einige Beispiele aus den Werken
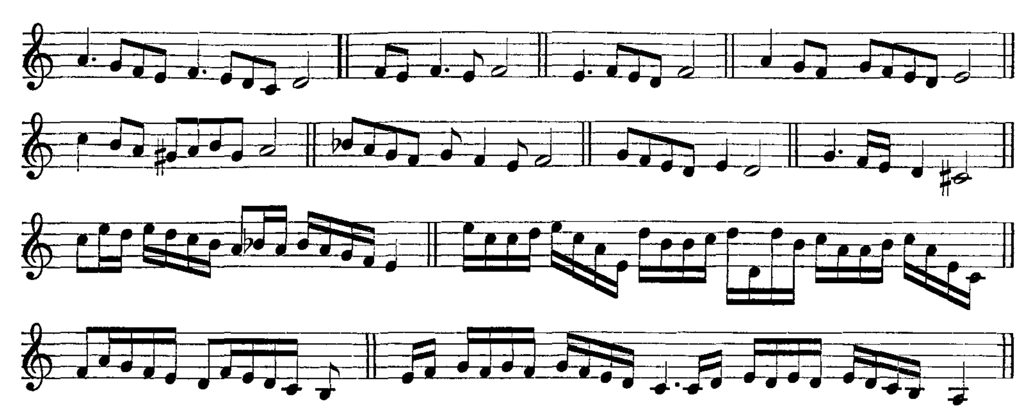
---

[1] Vgl. Lachs beachtenswerte Mitteilungen a. a. O., S. 148/49, 286—88, 360/61; ferner Pedrell, Folklore musical Castillan du XVI. siècle (SIMG I) und Cancionero mus. popular español 1921-22, auch Idelsohn, Hebr.-orient. Melod. IV, 21—28, und Farmer, Historical facts for the Arabian musical influence, 1930.

[2] Vgl. auch die energische Stellungnahme Jean Rousseaus gegen die „Agrémens qui alterent la Mesure & le Mouvement"; Hiller gibt noch 1780 Verzierungsbeispiele, die man „durch Vergrösserung des Tactmaasses" für ein beliebiges Tempo einrichten kann!

[3] Vgl. J. Beck, Les Chansonniers des Troubadous et des Trouvères (Corpus Cant. Medii Aevi) II (1927), (Transcription des chansons du Chansonnier Cangé), S. 28—30. Hierher gehört auch die typische Klauselform des Locheimer Liederbuchs.

Josquins, Brumels, Agricolas und des „vlämisierenden“ Palestrina, außerdem aus der Chanson- und Frottolenliteratur „gallischer Richtung“ folgen, zuletzt auch einige Passagen aus der englischen Virginalmusik um 1600 als Überleitung zu den Formen des dritten Kulturkreises:



Siehe auch die bei Lach (a. a. O., S. 402/03) mitgeteilten altenglischen Beispiele. Zu erwähnen wäre noch, daß gerade die altenglische Musik in dieser Hinsicht fast wie ein Janushaupt, zwei oder drei Gesichter zeigt: daß sie gegen Norden offen stand, beweist genügend die von Giraldus Cambrensis im 12. Jahrhundert erwähnte nordenglisch-skandinavische Orgelpunkt- und Terzparallelenpraxis, andrerseits erscheint die englische Melodik der Renaissance, vorwiegend die des 15. Jahrhunderts, in ihrer „konstruktiven“ und freiströmenden Kolorierungsbereitschaft als eine nordische Verwandte der südlichen Melodienwelt[1]; endlich, wie zu ersehen ist, baut sie die Brücke zwischen den Kulturregionen der west- und mitteleuropäischen Melopöien. — Eine der Haupteigentümlichkeiten der erwähnten Bewegungsformen besteht darin, daß sie vom Musikgefühl des Zeitalters als ein unlösbar Ganzes, also nicht als lebendige Melodiebildung, sondern als stereotypes Formelement aufgefaßt und verwendet wurden; daher ihre oft sonderbare harmonische Stellung, die in neuer Zeit von Jeppesen eingehend untersucht wird[2].
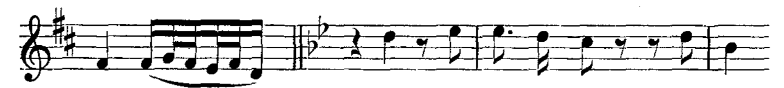
Die weitgreifendste geschichtliche Bedeutung des „westlichen“ Kulturkreises besteht aber zweifellos darin, daß nach 1650 bzw. 1700 seine ornamentale Auffassungsweise vom größten Teil Europas übernommen wurde (in Deutschland geschah dies ganz bewußt und ausgesprochen seit Froberger und dem älteren Muffat); hier, im „westlichen Kreise“, bildet sich also der gesamte Formelschatz der modernen abendländischen Ornamentik, auf den Spuren seiner Initiative (französische Suitenmeister!) wird das neuzeitliche Ornament tatsächlich zum formelstarren Bewegungs- und Dekorationsfaktor in der internationalen europäischen Musik.

3. Baltischer (mitteleuropäischer, deutscher) Kulturkreis. Seine Haupteigentümlichkeit erblicken wir darin, daß er das Ornament als Zerlegung, Verarbeitung, Variation des musikalischen Gedankens auffaßt, daß er es also nicht so sehr in der Eigenschaft einer melodischen oder motorischen, als vielmehr in
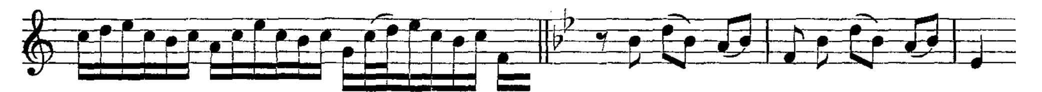
[1] Vgl. Besselers angeführte Feststellungen.

[2] Palestrinastil med saerligt henblik paa dissonansbehandlingen, Köbenhavn (1923), S. 108—20.

derjenigen einer formwebenden, tektonischen Energie geltend macht. Das heißt: diese Melodienwelt läßt durch das Ornament keine neue Melodie erblühen (wie die südliche), auch keine neue Bewegung erstehen (wie die westliche Technik), sondern bildet, entfaltet, zerlegt, webt und erbaut im Ornament ein thematisches Material, dessen Einheit er dabei ebenso fest bewahrt, wie die Entfaltungsform desselben. (Sequenzierende ketten- und reihenbildende Ornamentik, figurative Melodik.) Was wir also hier als Ornament bezeichnen würden, ist in Wirklichkeit vielmehr eine komprimierte Form der Motiventwicklung; dagegen scheint uns außer Zweifel zu stehen, daß die wahre Ornamentik der älteren deutschen Meister und noch Bachs hier, in diesen melopöischen Eigentümlichkeiten, und nicht — wie Ehrlich, Beyschlag und neuerlich (1929) Hammerschlag meinen — in den Trillern, Vorschlägen, Mordents usw., also in der internationalen Praxis ihrer Zeit zu suchen ist. Wichtig scheint uns noch, daß dieses architektonische Ornament von Anbeginn mit der Polyphonie verwachsen auftritt; die deutsche Art der Motiventfaltung ist im Grunde genommen eine Verbündete der Polyphonie, und daher kommt es vielleicht, daß sie weniger gesanglich, auch weniger vom intonierenden Organ und von der Bewegungsform, also von der „Materie“ abhängig erscheint. Bezeichnend dafür, daß wir z. B. die in Bachs Ornamenten zusammengedrängte Melodik fast immer in seinen Werken (langsamen Sätzen usw.) auch in entfalteter, vergrößerter, ausgebreiteter Form erkennen. Als Beispiel dafür folge hier eine parallele Wendung des stark kolorierten Choralvorspiels über „Vater unser im Himmelreich“ und des Eröffnungschors der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“:
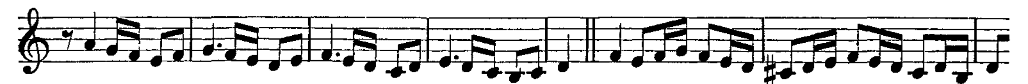


ferner ein Figuralmotiv aus dem Schlußsatz des 3. Brandenburgischen Konzerts, an der Seite einer bekannten Wendung des Liedes „Bist du bei mir“:
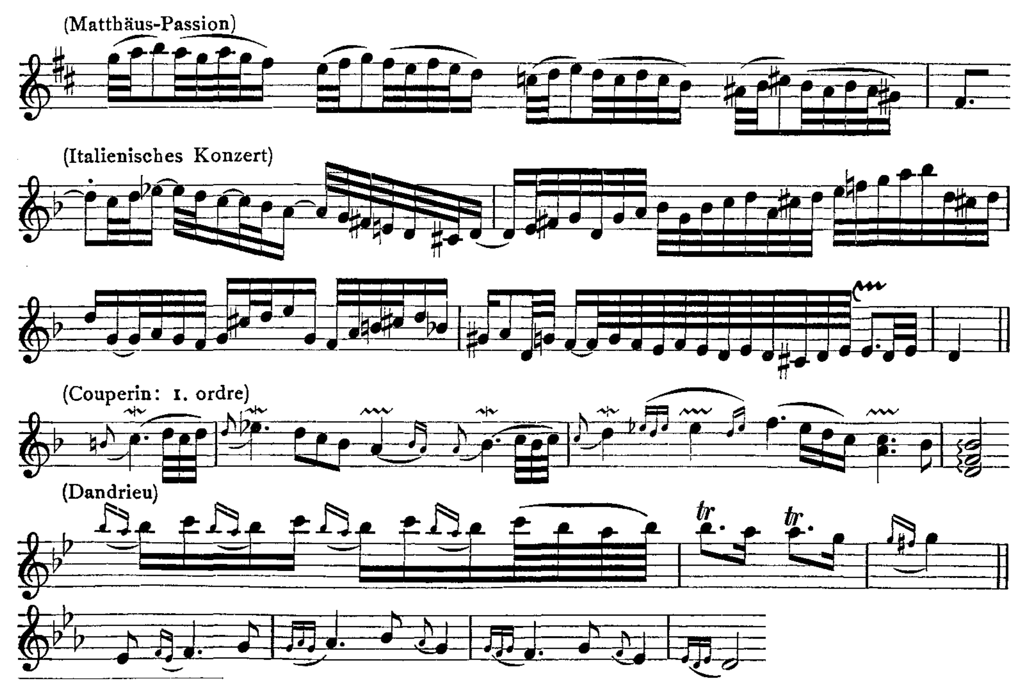


usw. Hier erscheint also die „Figuration“ stets und in jeder Beziehung als Hauptmaterial, als verschiedenartig beleuchtbarer, agogisch vieldeutiger, aber in seiner Textur souveräner Gedanke: als Motiv, Verarbeitung, streng durchdachter Grundstoff. Dies könnte von Hasse, Haydn, Mozart (Sonaten, Streichquartette: s. z. B. die ersten beiden Sätze von K.-V. 281, die langsamen Sätze von K.-V. 173, 310, 332, 387, Koloraturarien usw.) oder von den Italienern des 18. Jahrhunderts überwiegend nicht behauptet werden. Bei letzteren und — wie schon gesagt — überhaupt im südlichen Kulturkreis ist jenes Grundgesetz der Melodiebewegung und zugleich der „Stoffmäßigkeit“ vorherrschend, welches kleinere Intervalle prinzipiell mit schnellerem, größere Intervalle mit langsamerem Tempo verbindet, welches hiermit — selbst in den „singenden Allegros“ — grundsätzlichen Unterschied zwischen der Melodik bzw. Ornamentik langsamer und schneller, vokaler und instrumentaler Musik schafft. Man vergleiche nur eine Bachsche Choralvariation mit den Variationen Mozarts oder seiner Zeitgenossen, damit dieser große Abstand ins Auge falle: Bachs Melodik ist

in ihrem „Grundstoff“ unabhängiger vom Tempo und Intonationsorgan, als die Mozarts. Das Verblassen der Polyphonie scheint hier eine Parallelerscheinung zum Hervortreten der nichtdeutschen, dekorativ gerichteten Art der Ornamentik zu sein. In der Bachschen Art wäre dagegen eine unstoffmäßigere, immateriellere, der dem Gesetz von Materie und Bewegung folgenden südlichen Auffassung entgegengesetzte „nordischere“ Richtung zu erblicken, die mit Tempounterschieden nicht rechnet und in der Melodiebildung anstatt Dekoration und Umschreibung eher dem Prinzip der Verdichtung und Fortspinnung folgt. Ihre unzweifelbaren Spuren sind bereits in den Bearbeitungen der deutschen Orgelkoloristen des 15. und 16. Jahrhunderts zu erkennen; und während die gregorianesken „Blumen“ der Meistersinger noch zwischen „westlicher“ und deutscher Kolorierungsart schwanken, wird diese „nördlichere“ Melodiebildung zu einer grundlegend charakteristischen Eigenschaft der deutschen Choralbearbeitung des 17. Jahrhunderts und noch der um Bach wirkenden deutschen Meister. — Jene Orgelbearbeitungen des Adam de Fulda und Paumann z. B., die Schering in seinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“ (1914) mitteilt, spiegeln bereits offenbar die „mitteleuropäische“ Auffassung in ihren derartigen, organische Kettenreihen bildenden Ornamenten [1]:



Noch klarer wird aber der Abstand zwischen deutscher Tradition und „westlicher“ Auffassung, wenn wir einige charakteristisch ornamentale (übrigens rein instrumental gedachte) Stellen Bachs an die Seite eigentümlicher Couperinscher Verzierungen oder anderer zeitgenössischer französischer Klaviermusik stellen:




[1] Vgl. auch die daktylische „Umschreibungsform“ Paumanns u. a. m.

Was in den Bachschen Beispielen als organische, kettenhafte Melodiespinnung erscheint, tritt bei Couperin und Dandrieu als dem Wesen entsprungene Dekoration durch Bewegung auf; erstere Verzierungsart erscheint uns als die typisch deutsche, letztere als die typisch französische. Noch bedeutend später, in einigen Spätwerken Beethovens, erkennen wir diese altdeutsche Art der Motivbildung (denken wir z. B. an die 4. Variation im zweiten Satz von op. 111). Das würde bedeuten, daß die hier geschilderte Ornamentenpraxis, die zweifellos tief in die kompositionstechnische Werkstatt der deutschen Musik und namentlich der alten deutschen Meister hineinleuchtet, bei Übernahme der westeuropäischen Technik im allgemeinen und auf der Oberfläche zwar verblaßte, aber in einigen Eigenschaften noch weiter fortlebte (eines ihrer merkwürdigsten Dokumente ist jenes Vivaldische Adagio, das von Pisendel oder einem seiner deutschen Zeitgenossen in kolorierter Form bearbeitet wurde[1]). — Im großen Ganzen kann aber festgestellt werden, daß die bisher erwähnten drei Kulturregionen sich nach 1700—1750 in zwei Kreise zusammengezogen zu haben scheinen (nördliche und südliche, deutsch-französische und italienische Ausübungsart) und daß die ursprüngliche altdeutsche Überlieferung seither nur „unterirdisch", im Geheimen, ihr Leben fortführen durfte. Mozarts[2], Haydns, Beethovens, Webers, Schumanns, Wagners „Ausdrucks- und Gefühlsornamentik" schöpft offenbar aus demselben, in der neueren Musiksprache „absorbierten" internationalen und, mit dem Formelschatz vergangener Zeiten verglichen, zweifellos schematischen Arsenal der Formeln, wie die eines Méhul, Berlioz oder Meyerbeer. Wir müssen dabei bedenken, daß die deutsche Musik im 18. und 19. Jahrhundert eine von aller Welt genährte und zugleich überallhin ausstrahlende internationale Weltsprache der Musik bedeutet.

4. Osteuropäischer Kulturkreis. Einstweilen nur ein heterogener, künstlicher Begriff, den wir hier eher nur zwecks Unterscheidung von der mittel- und westeuropäischen Musik anwenden, — stellt er doch kaum mehr als ein Konglomerat fast ausschließlich nur in neuester Zeit fixierter Volksmusiken dar. In diesen Kreis würden das volksmusikalische Ornamentsystem der Slaven, der Ungarn, der Balkanvölker hineingehören. Doch gerade was die ungarische (und z. T. auch die russische) Volksmusik betrifft, muß hervorgehoben werden, daß sie — wenigstens teilweise — wohl außerhalb jeglicher europäischer Systematisierung steht, denn in ihren Wurzeln bewahrt sie asiatische Elemente und Einschläge in bedeutender Zahl (Pentatonik und Ornamentik in der altungarischen Volksmusik, die gerade durch diese Elemente als ein nach Westen geschleudertes Kettenglied alter asiatischer Kulturzusammenhänge erscheint; tatarische, persische und mittelasiatische

[1] Vgl. Schering, Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert, SIMG VI, ferner von demselben: Aufführungspraxis alter Musik (1931), S. 142. — Über Bachs Sequenzen s. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917), S. 230—33. — Auch die erhaltenen kolorierten Fassungen Telemannscher und Bendascher Violinsonaten weisen derartige (deutsche) Züge auf.

[2] Bei Mozart entwickelt sich das Ornament auffallend selten, scheinbar nur in einzelnen Spätwerken (wie die *f*moll-Phantasie für mechanisches Orgelwerk, K.-V. 608) zum „Motivstoff" in altdeutschem Sinne; auffallend ist, daß sowohl bei ihm, als auch bei Beethoven diese Wendung gleichzeitig mit der „Rückkehr zur Polyphonie" eintritt. Übrigens, wenn auch bedeutend verschwommener, ist ein ähnlicher Prozeß auch in Haydns Spätwerken zu beobachten.

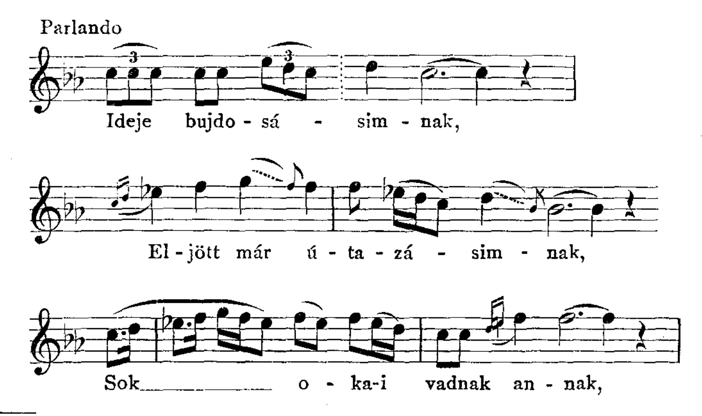
Elemente in der russischen Volkmusik). Osteuropas Riesengebiet sind wir zur Zeit nicht imstande in dieser Hinsicht eingehend zu analysieren. Doch können wir einige Züge der altungarischen Ornamentik anführen, die wir, wenigstens in ihren Spuren, auch in andern osteuropäischen und morgenländischen Kulturen zu erkennen glauben. Das morgenländische Ornament kann — wie überhaupt das jeder rein einstimmig denkenden Musik — dadurch charakterisiert werden, daß es gewissermaßen eine polyphonieersetzende, Begleitstimmen vertretende Rolle spielt (wie wir doch im Falle mehrerer morgenländischer Kulturen tatsächlich wissen, daß der ornamentale Vortrag grundlegend für eine primitive Form der Mehrstimmigkeit: die Heterophonie, wird). Man könnte sagen, daß jene Energien, die in anderen Kulturen völkischer Melodik zur Entfaltung der Mehrstimmigkeit führten, hier jedwede strukturelle Expansion, jedes dimensionelle Sichausbreiten durch das Ornament zu ersetzen wissen (wie dies P. Wagner von der gregorianischen Melismatik festgestellt hat). Das altungarische Ornament — wir meinen hier sowohl die der physiologischen Notwendigkeit völkischen Gesangvortrags entsprungenen, wie die dem artistischen Gefühl der Sänger zuzuschreibenden, und endlich die von einer etwaigen Überlieferung bestimmten Verzierungen gleichermaßen — wird durch eine gewisse Vielseitigkeit der Kleinformphantasie, des arabeskenhaften Musterbildens, Typengestaltens (man denke an den durch Ornamente gewonnenen Formenreichtum ganzer Melodien) gekennzeichnet. Vor allem ist zu betonen, daß es sich auch hier um kein loses, zufallsmäßiges Schnörkelwerk handelt, vielmehr um streng durchgeführte, durchgehende Figuren überwiegend fester, beständiger, gleichbleibender Tonanzahl, die nicht nur die Rolle der „Umrißverschärfung" innehaben, wie es Hornbostel vom ostasiatischen Ornament bemerkt[1], — sondern sie verschmelzen zugleich die Melodie zur motivischen Einheit (fast als Ersatz einer Begleitsimme ostinatoartiger, homogener Motivik, oft illustrierenden oder imitierenden Charakters). Gleich einem sich im Hintergrunde ausspannenden Spinnengewebe, umgibt dieses motivische Ornament die nur in ihren Grundlinien gegebenen alten Melodienschemen (ähnlich den antiken Nomoi, den Maquams und Ragas) aus ihnen „reale" Singweisen gestaltend, also sie sozusagen versinnlichend; auch ist es am Werke zu beobachten, wo es aus Gesangsweisen im primitiven Spielmannsvortrag längere instrumentale Melodien strenger motivischer Einheit spinnt, also, um mit Kuhlos Terminus zu sprechen, „verzierende Musik" zu „verzierter Musik" umbildet usw.[2] Diese Züge scheinen, wenn auch nicht allgemein oder restlos, so doch teilweise bei der Mehrzahl osteuropäischer und orientalischer Völker vorhanden zu sein; sind auch formell große Unterschiede zu erkennen (von den „anfang- und endlosen" asiatischen Variationenreihen bis zum strenggegliederten Strophenbau der ungarischen Volksweisen), und mag auch das Maß, in welchem diese Züge für die einzelnen Kulturen charakteristisch sind, schwankend sein: so ist die einheitliche Motivik, der bestimmte Tonbau und das konsequente Festhalten eines homogenen Ornamentsmelos, scheinbar
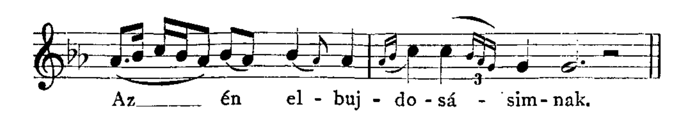
---

[1] AfM I (1919), S. 497.

[2] Auf Grund neuer Untersuchungen würde ich sogar die autochthon-ungarische Ornamentik in zwei Schichten teilen: in die einer tektonischen Verbindungsornamentik und die einer figurativen Gruppenornamentik. In der ersteren wäre die Erbschaft des Orients, in der letzteren die des Barocks zu erblicken.

doch ein gemeinsamer, vom Abendlande unterscheidender Grundzug orientalischer Kulturen [1]. (Die Beständigkeit der Tongruppen steht z. T. unbestreitbar mit der physiologischen Einstellung des Sängers im Zusammenhang, sie ist also gewissermaßen als eine organbestimmte Naturerscheinung zu betrachten; aber das starre Festhalten eines motivischen Gedankens innerhalb des Stückes — wofür einige, in Bartóks Sammlung vorliegende kolorierte rumänische Volksweisen, oder die beständigen ornamentalen Zwischenspiele nordafrikanisch-arabischer Tanzlieder usw. ein lehrreiches Beispiel geben — machen darauf aufmerksam, daß es sich hier doch nicht um rein aus Gewohnheit oder Not des Organs entstammende, sondern um von tieferen musikalischen Instinkten bestimmte Eigenschaften handelt.) Als Beispiel dieser homogenen, die Melodie zur festen Einheit schmiedenden Ornamentik, stehe hier eine Melodie aus dem ungarischen Volksliedmaterial (Text und vielleicht auch Melodie aus dem 17. Jahrhundert); der Duktus der zweiten Melodiezeile wird von der dritten in unveränderter Lage, von der vierten in transponierter Lage diminuiert und somit unzertrennbar mit der Grundmelodie verflochten:




[1] Da dieses Gebiet in der osteuropäischen Volksmusik noch ziemlich unerforscht steht, scheint es erforderlich, an dieser Stelle einige nähere Angaben anzuführen. Beispiele im ungarischen Material: Bartók: Das ungarische Volkslied (1925), Nr. 21, 22, 40, 43, 55, 62, 158, 162, 202, 211, 226, 293, 294. — Kodály: Ungarische Volksmusik I, Nr. 3; II, Nr. 6; VII, Nr. 38; VIII, Nr. 43; X, Nr. 56. Bartók-Kodály: Siebenbürgische Volkslieder (1923) Nr. 26, 28, 50, 52, 64, 69, 76, 77, 79, 87, 89, 95, 131, 144 usw. (sämtlich 2- bis 5tönige Ornamente). Bezeichnend für die mangelhafte Orientiertheit ausländischer Forscher in dieser Hinsicht ist es, daß diejenigen Beispiele, mit welchen R. Lach in seinem Ornamentenwerk die ungarische „Volksmusik“ charakterisiert, und in welchen er „Nachklänge des primitiven Moments“ zu erkennen glaubt (a. a. O., S. 326–327): ausnahmslos der halbdilettantischen städtischen Lied- und Tanzproduktion der 50er bis 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts entstammen. — Über kasantatarische Analogien siehe G. Schünemanns Mitteilungen, AfM. I (1919), S. 510—511. Daselbst in Hornbostels Aufsatz „Ch'ao't'ien tze“ einige merkwürdige Beispiele der chinesischen Kolorierung. Eine japanische Analogie zur „homogenen“ osteuropäischen Ornamentik siehe in Tsuneyoshi Tsudzumis Werk: Die Kunst Japans (1929) (S. 320—321). Ein nordjapanisches und ein javanisches Beispiel bei Lachmann, Musik des Orients, 1929, S. 115–17, bzw. 111. Über kirgisisches Material: A. Zatajewitsch: 1000 Pjesen Kirgisskawo Naroda (Orenburg 1925) Nr. 81, 195, 487, 851, 912, 921, 922, 927. Mehrere Beispiele und Analogien in der russischen Volksmelodiensammlung Rimskij-Korsakows, in der ukrainischen Kolessas, in der türktatarischen Lachs, in der rumänischen und arabischen Bartóks, in der jüdischen Idelsohns. Einstweilen fehlt es noch an genügenden, eingehenden Beschreibungen oder tabellarischen Zusammenstellungen, aus denen ein genaueres Bild darüber gewonnen werden könnte, inwieweit diese Eigentümlichkeiten für die einzelnen




Zu bemerken wäre noch, daß die ältere ungarische Kunstmusik nicht immer die von dieser alten Tradition vertretene Richtung der Ornamenten- bzw. Melodienbildung verfolgte; aus dem 17. Jahrhundert besitzen wir z. B. einige kolorierte Tanzweisen, deren gesungene Originale zum Teil aus zeitgenössischen Aufzeichnungen noch bekannt sind, und in deren Kolorierungsverfahren starker italienisch-deutscher Einschlag festgestellt werden kann. Näher zur alten Volksüberlieferung stehen in dieser Hinsicht die kolorierten Studentenmelodien des 18. Jahrhunderts, worauf dann die „Werbungs"- und neuere Liedliteratur sich wieder der abendländischen Art nähert (man denke nur an den Rákóczy-Marsch). Ein beständiges Schwanken von Zeitalter zu Zeitalter ist hier unverkennbar; fest steht übrigens, daß die volkstümliche Kunstmusik und z. T. auch die Volksmusik Ungarns in jedem Zeitalter etwas vom Idiom der abendländischen Musik übernahm, nur nicht zu jeder Zeit und aus jeder Quelle gleichermaßen; in einigen Schichten zeigt sie noch heute mehr Verwandtschaft mit der deutsch-italienischen Melodik des 17. Jahrhunderts, als mit den späteren europäischen Stilrichtungen. — Was nun endlich die in der ungarischen Musikpflege der Romantik eine beträchtliche Rolle spielende „Zigeunermusik", d. h. Zigeunervortrag und Zigeunerornamentik, anbetrifft, so sind in ihr scharf getrennte Schichten und Klassen zu unterscheiden; Musik und Vortragsstil des Zigeuners wird ja wesentlich oder zum guten Teil von seiner jeweiligen Zuhörerschaft bestimmt. Während die Ornamente des Dorfzigeuners in Ungarn im Festhalten von gewissen architektonischen Grundformen sich der „bauernmäßigen" Vortragspraxis nähern, erinnert die allbekannte Kolorierungsart des Stadtzigeuners, in der minutiösen, reihenartigen Auflösung der Melodieglieder eher an die arabisch-indische Ornamentik. (Bartók erblickt in ihr einen Überrest einst erlernter Adelstradition, also der Vortragsart der alten ungarischen Herrenklasse [1]).

5. Die Musik der nordeuropäischen Völker — wesentlich ebenfalls neuerdings schriftgelegtes Volksmusikmaterial — enthält, laut bisherigen Nachweisen, von schematischen melismatischen Bindungsformen abgesehen [2], verschwindend wenige ornamentale Elemente; in der vorliegenden skizzenhaften Zusammenstellung muß sie einstweilen außer Acht gelassen werden.

---

Gebiete charakteristisch sind. Wohl kein Zufall, daß die Folklore-Wissenschaft erst in der neuesten Zeit genügende Beachtung der Volksliedornamentik schenkt.

[1] S. Bartók: Neue Ergebnissse der Volksliedforschung in Ungarn (Anbruch 1932) S. 41. Es wäre noch hinzuzufügen, daß diejenigen ausländischen Musikdokumente des 17. Jahrhunderts, welche vermutlich etwas von der ungarischen „adeligen" Vortragsmanier widerspiegeln (so z. B. Giov. Picchis „Ballo Ongaro" und „Padoana Ongara" 1620, oder Poglієttis berühmte „Ungarische Geigen"-Variation 1677), tatsächlich eine, eher an die heutige Zigeunerart mahnende, „auflösende" Kolorierungstechnik, nicht aber eine der ungarischen Volksmusik verwandte, zusammenschmiedend-einheitliche Ornamentierungsart zeigen.

[2] S. z. B. Launis, Lappische Juoijos-Melodien, 1908, Nr. 615. Suomen Kansan Sävelmiä, Runosävelmiä I, 1910, Nr. 580, 677/78, 690, 748/49, 782, Laulusävelmiä IV, 1933, Nr. 4730 u. a. m.

## IV

Auf das bisher Gesagte zurückblickend, müssen wir nun die Frage stellen: was folgt daraus, wenn die Melodiebildungspraxis der europäischen Musik solche verschiedene Kulturregionen aufweist? Zunächst wohl, daß in jedem dieser Kulturkreise — nicht überall durch Rassen- oder Nationalitätsgrenzen abgetrennt — verschiedene musikalische Energien zur Geltung kommen: im ersten Kulturkreis der Schwung der frei sich entfaltenden Melodie, im zweiten eine außerordentliche motorische Fähigkeit, im dritten formwebende, architektonische Kräfte, im vierten figurative Kleinformphantasie einheitlicher Konzeption. Es scheint, als ob die musikalische Kultur der europäischen Menschheit sich aus diesen Schichten zusammengesetzt hätte. Dem Gesagten glauben wir zunächst zwei, noch eingehender Klärung harrende Grundsätze entnehmen zu können:

1. Ornament und Bewegungsgesetz. Nach dem Grade der Anpassung an die Materie, genauer: an die agogischen und koloristischen Energien des musikalischen Gedankens, sind in der europäischen Musik mehr und minder „stoffmäßige" Kulturen zu unterscheiden. In den vorigen spielt das Ornament die Rolle der freien melodischen Entfaltung oder der motorischen Dekoration, in den letzteren wird es zum Hauptfaktor der Melodiebildung. Für die ersteren liefern die lateinisch-romanischen, für die letzteren die germanischen Kulturen die besten Beispiele, während die orientalischen Kulturen den „Stoff", die „Materie" der Musik als veränderlich, die Formgebung als zufallsmäßig, einmalig empfinden (Improvisation).

2. Ornament und Mehrstimmigkeit. Auf einer Seite haben die harmonisch gefärbten, westlichen (monodischen) Kulturen das Ornament in dekorativem Sinne entwickelt, auf der anderen erhob es die mitteleuropäische Polyphonie zu architektonischer Komponente; die orientalische Einstimmigkeit endlich schuf aus ihm die Grundlage der motivischen Verwebung. Auf diese Weise kam dem Ornament stets in jenen Kulturen eine organisch-tektonische Funktion zu, welche auf Grund der selbständigen Melodie ihre Formen erbauen, wo also das Hauptgewicht des musikalischen Denkens auf der linearen Entfaltung, auf dem eindimensionalen Drang der Melodie bzw. Melodien, nicht aber auf ihrer mehrdimensionellen Erweiterung, harmonischer „Verbreitung" liegt.

Abendland und Orient scheiden sich demnach in den Wurzeln ihres Musikdenkens ebenso scharf voneinander, wie Süden und Norden. Im südlichen Ornament wird Melodie aus der Melodie; diese Kultur baut die Melodien nicht ineinander, sondern entfaltet sie auseinander; hier zweigt sich ein Gedanke vom andern ab, während im Norden (Mitteleuropa) einer den andern, innerhalb desselben verbleibend, weiterbaut. Im Süden ist daher das stete Erblühen, im Norden das stete Sichverschlingen der Melodien zu beobachten; im Süden herrschen die plastisch gegliederten und umgrenzten, im Norden die organisch entsponnenen, durchgearbeiteten Formen. (Italienische Formerfinder, deutsche Formvollender.) — Ebenso stehen Musikdenken des Abendlandes und des Orients einander gegenüber. Abendländische Homophonie und Polyphonie verwenden das Ornament zum Teil in motorisch-dekorativem, zum Teil in architektonischem Sinne, doch stets im Dienste fester und fertiger Formkonzeption, sie bewegen, erbauen oder lösen auf durch die Verzierung; das orientalische Ornament dagegen wirkt nicht nur belebend und zur

Einheit schmiedend, sondern webt auch zugleich selbst den Grundstoff zum musikalischen Verlauf. Das abendländische Ornament ist ein Ferment, ein Heraufbeschwörer komplexer, vielverzweigter, aber nach geschlossener Einheit dringender Energien, das orientalische ein souveräner, die innere Einheit stets im Nebeneinanderstellen verwirklichender Formgestalter. Im Abendland erscheint das Ornament in monodische oder kontrapunktische, stets aber in mehrstimmige Strukturen eingefügt, erfüllt daher nie den »ganzen Raum“, sondern bedarf des Anschlusses, der Ausdeutung; im Orient entfaltet es sich allein, sich selbst genügend, selbst deutend. Im Abendland herrschen die großen polyphonen, mehrteiligen Formen, im Orient die einstimmigen Strophen- oder Variationenreihen. (Europäische Form- und Vortragsfixierung, asiatische Improvisation.)

Nun stellt sich aber auch ein neues Problem ein. Erscheint die Art der Entfaltung des musikalischen Gedankens, das innere Prinzip der Formgestaltung so grundverschieden in den einzelnen Kulturen: folgt denn daraus nicht, daß selbst die musikalische Form einen nach Kulturkreisen verschiedenen Sinn hat? Und kann denn dann noch von einheitlicher europäischer Musikgeschichte oder Gattungsgeschichte, von internationaler Formenentwicklung gesprochen werden? Gibt es eine einheitliche Entwicklungsgeschichte der Sonate etwa, wenn die italienische und die deutsche Sonate grundsätzlich anders in ihrem Wesen sind, da doch der deutsche und der italienische musikalische Gedanke grundsätzlich und unvergleichbar anders gerichtet erscheinen? Jede Prioritätsfrage (z. B. deutsche symphonische Formen — klassisch-romantische Sonatenliteratur in Italien usw.) wäre prinzipiell nur innerhalb dieser Grenzen entscheidbar.

Doch darf der Umkreis des Problems einstweilen kaum derartig erweitert werden. Es wäre anzunehmen, daß in ihrem Urzustande jede Musik als Ornament aufzufassen ist: als ewigwogendes, frei improvisiertes, ungebundenes, unfixierbares Melodiengeflecht. Die verschiedenen Deutungsarten der einzelnen Kulturen würden darauf hinweisen, daß die Musik jeder Gemeinschaft, von den inneren Gestaltungskräften der betreffenden Kultur getrieben, eine besondere Richtung einschlägt. Je jünger, je abholder allen festen Formen eine Kultur erscheint, eine desto größere Rolle fällt in ihr dem Ornament, d. h. der freischwingenden Melodik zu; Beengung, Erstarrung und Absterben des Ornaments deuten auf Erstarren, Altern der Kultur selbst. In dieser Hinsicht könnte dann doch ein einheitliches Maß für das Verhalten der verschiedenen Kulturen zum Ornament gewonnen werden.

Andrerseits steht es außer Zweifel, daß die musikalischen Kulturen Europas eine ausgesprochen gemeinsame geistige Grundlage haben (Mehrstimmigkeit, Architektonik, Tonsystem, Tonarten!); sonst wäre es ja undenkbar, daß sie im Laufe der Zeiten an gemeinsamen Errungenschaften, Formproblemen usw. gemeinsam hätten arbeiten können, daß sie durch die einzelnen Geistesströmungen mit kleinerer oder größerer Zeitdistanz, aber schließlich doch gemeinsam und fast zu gleicher Zeit gegangen wären. Ohne gemeinsame Grundlagen wäre eine gegenseitige Befruchtung zu jeder Zeit unmöglich gewesen, — wo doch eine Reihe von derartigen Zusammenhängen gerade auf dem Gebiete der Melodik unleugbar ist (man erinnere sich nur an den italienisch-englischen Kontakt am Ende des 16. Jahrhunderts, an die italienisch-englisch-burgundischen Berührungspunkte im Mittelalter, an die internatio-

nalen Quellen der Motettenliteratur[1] usw.); auch die Wanderformeln[2], die europäische Geltung der Diminutionsmode, die oft überraschenden Begegnungen verschiedener Techniken müssen an dieser Stelle angeführt werden (mitteleuropäische „Verarbeitungsornamentik“ bei A. Gabrieli, Frescobaldi und in der englischen Divisionsliteratur, neapolitanische Koloraturtechnik Purcells, Händels[3], Joh. Christ. Bachs, gemeinsame Wirkung des Gregorianums, — dann selbst die Übernahme der „westlichen“ Technik in Mitteleuropa!). Bietet sich denn nicht eine Reihe von geschichtlichen Analogien: der Barock z. B., der, in jedem Kulturland aufweisbar, überall anderen Nationalkräften und Rassenneigungen die Flügel lösend, die gleichaltrigen Kulturen mit dem Schwung gemeinsamer Inspiration in den Strom einer „Zeitaltersrichtung“ mitreißt, sie zum „Zeitaltersgeist“ vereint?

Und doch ist es eine unleugbare Wahrheit, daß die Kulturen Europas jede derartige „Strömung“ für sich umgedeutet und neubewertet haben, sie grundverschieden erlebten und in dieser neuen „individuellen“ Bedeutung sie entfalteten oder verbogen. Die Rolle der einzelnen Nationen innerhalb der Kultursphären erscheint uns noch undeutlich und verschwommen; doch wissen wir, daß die „europäische Einheit“ jederzeit dadurch einen Sinn gewann, daß sie, von verschiedenen Riesenorganismen ausgestrahlt, als ihre zusammenfassende Harmonie erschien. Was sind, was waren diese großen Organismen? Wenn wir in ihr individuelles Wesen, in ihre „Persönlichkeit“ tiefer hineinzublicken vermögen, dann steht uns wohl einst auch die in ihrem Zusammenwirken sich offenbarende letzte Einheit klarer vor Augen.

# Das Helligkeitsgesetz,

## ein Maßstab für den Klangwert der Orgel

Von

Johannes Biehle

Seit einem Jahrzehnt ist die Fachwelt in Atem gehalten worden mit der immer dringlicher erhobenen Forderung einer Überprüfung der Anschauungen, wie sie um die Wende des 19. Jahrhunderts hinsichtlich der Klangbewertung der Orgel die herrschenden waren und die mit Klangidealen vergangener Zeiten in Einklang gebracht werden sollten. Die Vorgänge führten teilweise zu dramatischer Steigerung und scharfen Auseinandersetzungen, aber auch zu einer gewissen Zurückhaltung in Erwartung praktischer Erfolge. In der Tat ist in der Zwischenzeit eine Reihe von Orgelbauten nach neuen Grundsätzen entstanden, die aber nicht als wirkliche Lösungen

---

[1] Vgl. darüber aus der neuesten Literatur Gennrichs Studie über „Internationale mittelalterliche Melodien“, ZMW XII (1929), und Ludwigs Aufsatz in Adlers „Handbuch der Musikgeschichte“ (2. Aufl. 1930).

[2] S. u. a. Scherings „Aufführungspraxis alter Musik“ (1931), S. 129/30.

[3] Dagegen zeigen Händels Klaviersuiten (in der von ihm besorgten Ausgabe) ausgesprochen „deutsche“ Züge in der Verzierung.

von der Allgemeinheit anerkannt wurden. Sie riefen vielfach Widerspruch hervor, und die ausübende Künstlerschaft geriet in Unsicherheit, teilweise sogar auf Abwege in den Klanggestaltungen beim Spiel und gefährdete die ohnehin nicht sieghafte Stellung der Orgel im gesamten Musikleben und als liturgisches Instrument.

Alle diese Bewegungen und Bestrebungen, die auch in der Richtung der sogen. Norddeutschen Orgelbewegung noch keine Beruhigung gefunden haben, sind letzten Endes auf den Mangel an Klarheit elementarer Begriffe und Voraussetzungen zurückzuführen. Vor allen Dingen fehlte ein objektiver Maßstab hinsichtlich der Vorstellung dessen, was vom allgemein ästhetischen Standpunkte aus bei der Orgel als künstlerisch wohllautend oder vom kirchlichen Standpunkte aus als wertvoll für unser ethisches Empfinden anzusehen sei.

Ein solches Maß ist der „Helligkeitsgrad", ein als technischer Fachausdruck wenig bekannter Begriff. Ich selbst bediene mich dieses Verfahrens der Klangbewertung seit zehn Jahren in meiner Sachverständigen-Tätigkeit, da sich diese Annäherungsrechnung auch als Kalkulationsmittel bei Schätzung und Vergleich von Orgelbauplänen stets bewährte.

Zur Begründung dieser Methode ist davon auszugehen, daß zweifellos bei der allgemeinen Entwicklung der Menschheit auch eine Abhängigkeit des Ohres zur menschlichen Stimme und umgekehrt bestand, indem sich Stimmumfang und Hörbereich gegenseitig anpaßten und die Bildung der Sprache, also der Ausbau von Rachen und Mundhöhle, Gestaltung und Muskulatur von Zunge und Lippen und die sonstigen klangbildenden Teile und ihr Gebrauch einerseits und Gehörempfindlichkeit, also Bau des Ohres, andrerseits ein optimales Verhältnis dergestalt eingingen, daß die hervorgebrachten Laute dem Hörer höchste Befriedigung verschaffen können. Würde im Laufe von vielen Generationen aus unbekannten Gründen bei dem einen Organ eine Verschiebung eintreten, so müßte das andere zwangsweise nachfolgen. In der Tat stehen wir vor einem Naturgesetz, dem auch die Musikausübung gehorchen muß! Alles, was wir als schön und wohllautend empfinden, ist nur gering abhängig von Erziehung und Gewöhnung, sondern bedingt von der Physiologie des Ohres und seinem Hörbereich.

Der für musikalische Zwecke als brauchbar erkannte Umfang erstreckt sich auf die Töne mit 26—4000 Schwingungen in der Sekunde. In diesem Bereich bildet der Ton *c* mit 256 Schwingungen (*c'*) den logarithmischen Mittelpunkt, von dem aus symmetrisch je 4 Oktaven nach unten und nach oben gelagert sind, und es ist kein Zufall, wenn dieser Ton in unserer Notenschrift genau in der Mitte zwischen dem Baßsystem und dem Diskantsystem (Violinschlüssel) steht, also den Angelpunkt unserer Tonschrift darstellt.

Von hier aus reichen äußerst zwei Oktaven nach unten, also bis 64 Schwingungen, die Männerstimmen, und nach oben, also bis 1024 Schwingungen, die Frauenstimmen äußerst; und es ist wieder kein Zufall, wenn die Orgel in ihrer Entwicklung im 15. und 16. Jahrhundert den Umfang der menschlichen Stimme in der Tastatur gewann, der erst im letzten Jahrhundert erheblich nach oben überschritten wurde. — Die Grenze zu unterschreiten, wurde bis jetzt nicht gewagt.

Diese Übereinstimmung des Umfangs der Orgel mit der menschlichen Stimme wird das Äquale, und die zugehörige Pfeifenreihe die Äqual- oder Gleichgewichts-

lage genannt. Da ferner ihre größte Pfeife 8 Fuß lang ist, bezeichnen wir ein solches Register als Äqualregister.

Unser ästhetisches Empfinden beurteilt diesen normalen Umfang als überaus wohltuend. Ein einfacher Ton, wie er z. B. von dem Resonanzkasten einer Stimmgabel ausströmt, wirkt auf unsere Seele ungemein fesselnd, und eine Musik, von solchen Schallquellen hervorgebracht, würde von ätherischer Schönheit sein. Dagegen wirken solche einfache Töne außerhalb des Normalumfangs in der Tiefe wesenlos und in der Höhe aufdringlich, bzw. spitz. Ihr Dasein erscheint nur in Verbindung mit Tönen der Normallage berechtigt.

Mit Hilfe der 16- und 32füßigen Orgelpfeifen erreichen wir die um zwei Oktaven tiefer liegende Gehörgrenze, und mit dem 4′ und 2′ den oberen, musikalisch noch brauchbaren Bereich.

Bemerkenswert ist, daß das Orchester trotz der hohen dramatischen Anforderungen auf die volle Ausnützung dieses Umfanges verzichtet, dagegen die Orgel ihn mit den einfüßigen und kleineren Registern überschreitet.

Naturgemäß und normalerweise bewegt sich bei der homophonen Musik die Melodie in der oberen Hälfte des Äquale, während das mittlere und untere Gebiet für den harmonischen Ausbau bereitsteht. Dieser ganze Bereich wird am schönsten und mit innerem Gleichgewicht von dem „gemischten“ Chore eingenommen, weswegen dieser auch in der polyphonen Freiheit der Stimmführung als das wirkliche, d. h. sich aus dem Bau unseres Gehörorgans ergebende Klangideal und als der Ausgang und das Vorbild für alle Musikausübung, also auch für das Zusammenwirken von Instrumenten, anzusehen ist.

Es ist nun die Tatsache überaus lehrreich, daß die höchste Nutzleistung des Ohres nicht im Äquale, sondern in dem darüberliegenden Bereich der drei- und viergestrichenen Oktave liegt, in welchem die Reizschwelle am niedrigsten, oder reziprok ausgedrückt, die Empfindsamkeit des Ohres am stärksten ist. Darin liegt eine neue Bestätigung der oben nachgewiesenen Anpassung des Sprachorgans an das Gehörorgan und umgekehrt. Nämlich die Teiltöne, die den charakteristischen Unterschied der Klänge im Gebiet des Äquale darstellen, liegen in jenem hochempfindlichen Bereich und werden trotz ihrer physikalischen Schwäche vom Ohr gut beurteilt. Die überaus feinen Unterschiede der Vokale und Konsonanten unserer Sprache erhalten nur dadurch ihre Ausprägung.

Daraus folgt einerseits die Regel, primäre Töne in diesem Bereich mit Vorsicht anzuwenden und andrerseits die Tatsache, daß sich hier die Klangfarben aller primären Töne angleichen, weil die sie unterscheidenden Teiltöne in einem noch höheren Bereich von geringerer Gehörempfindlichkeit liegen und dort für das Ohr mehr oder weniger ausfallen.

Trotzdem ist schon frühzeitig im Orgelbau das Bestreben zu erkennen, Tonverstärkungen nicht durch Vervielfältigung der Äquallage zu erreichen, wie im Chor oder im Orchester durch chorweise Besetzung der Streicher und Hinzufügung der Holzbläser und Blechbläserchöre, sondern durch Aufsetzen höherer Registerlagen im Empfindlichkeitsbereich. Dieses Verfahren ist als „Aufhellung“ zu bezeichnen und wird zum Teil damit begründet, daß die Orgelpfeifen, besonders die labialen, obertonarm wären und daher eines künstlichen Zusatzes bedürften. Das

trifft nur bedingungsweise zu; denn Prinzipalstimmen stehen z. B. dem Klange der menschlichen Stimme nicht nach und die Zungenstimmen übertreffen sie.

Die „Aufhellung" darf nicht mit „Verstärkung" verwechselt werden. Letztere wird von den stärksten Stimmen, insbesondere von den Zungenstimmen verursacht uud beruht auf Zufuhr physikalischer Energie. Die Aufhellung bewirkt eine Färbung des Klanges und ist vornehmlich ein psychologischer Vorgang, der aber als eine Verschiebung des Schwergewichts der Klangmasse aus der Mitte des Äquale nach der Höhe empfunden wird. — Die Orchestermusik bedient sich sehr häufig, aber stets vorübergehend, dieses Mittels. Der Frauenchor hat ähnliche Wirkung, entgegengesetzt der des Männerchores. Beide besitzen zweifellos ihre Sonderreize; aber der gemischte Chor bleibt das Normale.

Anders bei der Orgel: Hier weisen die Dispositionen im Laufe der geschichtlichen Entwicklung des Orgelbaues und im Wechsel des Klangideals Eigenarten auf, die im „Helligkeitsgrad" ihre charakteristische Kennzeichnung finden. Der hierbei benutzte Spielraum ist überraschend weit und daher systematisch zu untersuchen.

Soweit diese Aufhellung dem Gesetz des harmonischen Aufbaues der Obertonreihe folgt, ist sie als naturgemäß zu bezeichnen. Hierbei ist jedoch seitens des Orgelbaues zweierlei nicht hinreichend beachtet worden: Der Abstand der Teiltöne und ihre dynamische Abstufung, beides vom Grundtone aus gerechnet. Die Hilfsstimmen Quinte $2^2/_3$, Terz $1^3/_5$, Quinte $1^1/_3$ (Septime $1^1/_7$, None $^8/_9$) sind auf den 8′-Ton bezogen. Sie liegen aber relativ zu tief, wenn infolge der Aufhellung das Schwergewicht der Klangmasse nach den 4′-Ton verlegt wird. Sie wirken dann „unharmonisch" im Sinne der Naturskala. Ferner müssen diese Stimmen zum 8′ merklich schwächer gehalten werden als bisher geschehen, die Terz mehr als die Quinte, die hohen Teiltöne der Septime und None sehr zart.

Bei den gemischten Stimmen, besonders den mit Terz-Chören, sind diese Gesichtspunkte zu einem Wesentlichen umgestoßen worden, es sei denn, daß das Kornett als Melodie-Solostimme durchlaufend angelegt und gebraucht wird.

Entscheidend ist ferner, ob die Aufhellung mit homogenen oder heterogenen Mitteln bewirkt wird welcher Grad der Verschmelzung erreicht wird. Letztere kennzeichnet sich bei oberflächlicher Prüfung dadurch, daß die Beimischung als integrierende Obertöne des Grundregisters aufgefaßt, bzw. leicht als solche verwechselt wird.

In diesem Stadium der Klangverbindungen zeigt sich der feine Geschmack des Spielers. Das künstlerische Empfinden wird auf noch stärkere Probe gestellt bei Hinzufügung der Hilfsstimmen. Bereits hier stoßen wir in der Registrierung vielfach auf Mißgriffe, die bei gemischten Stimmen als schärfstes Gewürz zur Sensation auswachsen können.

Mit diesen wenigen Sätzen sollte die Skala der Aufhellungsmöglichkeiten rasch durchschritten werden. Im Übrigen wird auf den „Bericht der Tagung für Orgelbau 1928", Referat 3: „Die Orgel als Problem der angewandten Akustik" verwiesen, in welchem besonders die Frage der Zuordnung der gemischten Stimmen behandelt ist[1].

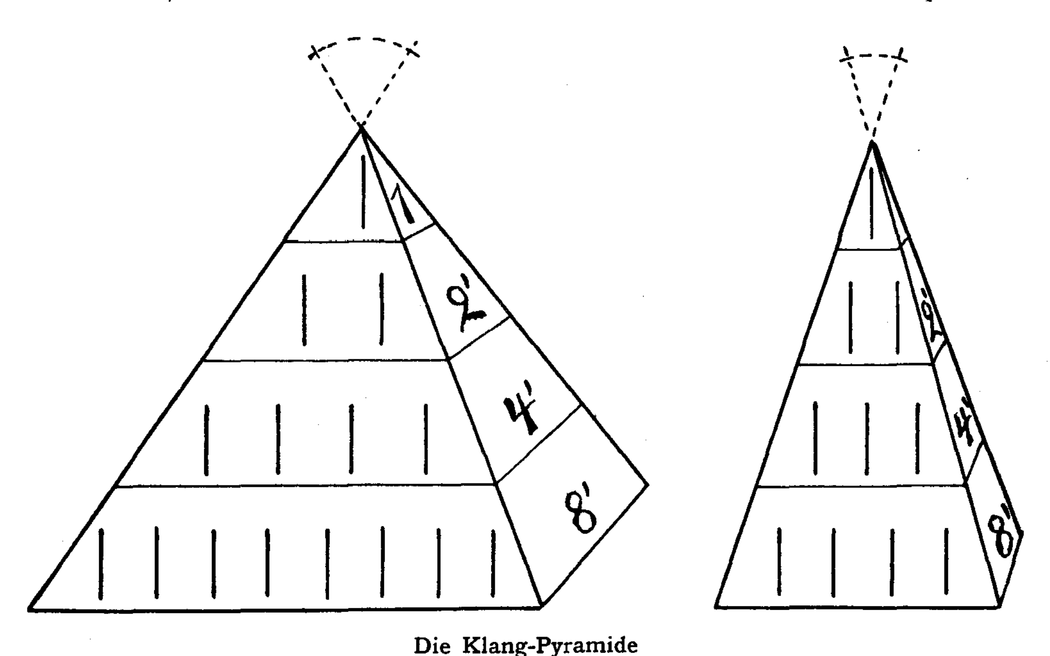
[1] Biehle, Die Tagung für Orgelbau 1928 in Berlin. Mit 7 Abhandlungen und 16 Abbildungen, Kassel 1929.

Man hat gegen das 19. Jahrhundert den Vorwurf erhoben, den Unterschied zwischen Tutti und Pleno vergessen zu haben. In Wirklichkeit war es eine bewußte Folge in der Erstrebung einer universalen Orgel. Die Zeit des Barock verwendete vorwiegend Gruppen, und die dynamische Höhe blieb ein „Ensemble“, wenn auch das Tutti nicht ausgeschlossen war. Die vielbekämpfte „Orchesterorgel“ dagegen wollte fähig und bereit sein, als volles Werk zu glänzen. Aber man mißbrauchte sie für das polyphone Spiel, statt auch hier Auslese zu treffen und zu finden, daß eine „moderne“ Orgel von genügender Größe, richtig intoniert, bei verständnisvoller Handhabung sehr wohl klare Wiedergabe alter Meister ermöglicht.

Bei unserer vergleichenden Untersuchung der Dispositionen verschiedener Zeiten wird naturgemäß das Orgelwerk als Ganzes, also das Tutti zu betrachten sein. Sein Aufbau wird nicht unpassend mit einer Pyramide verglichen, indem sich auf der Basis des Äquale die Register, nach Zahl und Fußlängen geordnet, in Stockwerken verjüngt aufsetzen. Der an der Spitze dieser Pyramide entstehende Winkel ist ein Maßstab für die „Helligkeit“ in dem Sinne, je spitzer, desto heller.

Das 19. Jahrhundert bildete das Steigungsverhältnis von 2 : 1 aus, d. h. auf das 8-Fuß-Fundament des Manuals setzte man ein 4-füßiges Stockwerk mit der halben Registerzahl und ein 2-füßiges Stockwerk mit einem Viertel der Zahl usw. (Die 16-Fuß-Stimmen sind als Verbreiterung des Unterbaues wichtig, aber in die Pyramide schwer einfügbar.) Die Barockorgel dagegen baute steiler, d. h. klanglich spitzer auf.

Diese beiden Typen ergeben in graphischer Darstellung nachstehende symbolische Bilder, wobei die senkrechten Striche der Stimmenzahl einer Fußart entsprechen.




**Die Klang-Pyramide**

Aber damit wird keineswegs das Wesen und der Inhalt einer Disposition erfaßt. Vielmehr läßt sich das Helligkeitsverhältnis genauer durch einen Quotienten be-

stimmen, der sich ergibt aus der Summe der Fußlängen und der Gesamtzahl der Register, wobei jeder Chor der gemischten Stimmen als einzelnes Register unter Vernachlässigung der Repetition zu zählen ist, z. B.:

Orgel in Beedenbostel 1853, 24 Stimmen

| | | |
|---|---|---|
| a) Hauptmanual: | | |
| 1. | Bordun | 16′ |
| 2. | Prinzipal | 8′ |
| 3. | Rohrflöte | 8′ |
| 4. | Gamba | 8′ |
| 5. | Hohlflöte | 8′ |
| 6. | Oktave | 4′ |
| 7. | Spitzflöte | 4′ |
| 8. | Oktave | 2′ |
| | Mixtur 4 fach mit folgenden Chören: | |
| 9. | | $2^{2}/_{3}'$ |
| 10. | | 2′ |
| 11. | | $1^{1}/_{3}'$ |
| 12. | | 1′ |
| | Kornett 3 fach: mit folgenden Chören: | |
| 13. | | $1^{1}/_{3}'$ |
| 14. | | 1′ |
| 15. | | $^{4}/_{5}'$ |
| b) Zweites Manual: | | |
| 16. | Liebl. Gedackt | 16′ |
| 17. | Geigenprinzipal | 8′ |
| 18. | Gedackt | 8′ |
| 19. | Spitzflöte | 8′ |
| 20. | Salizional | 8′ |
| 21. | Prinzipal | 4′ |
| 22. | Gedacktflöte | 4′ |
| 23. | Waldflöte | 2′ |
| c) Pedal: | | |
| 24. | Subbaß | 16′ |
| 25. | Violon | 16′ |
| 26. | Prinzipalbaß | 8′ |
| 27. | Bordun | 8′ |
| 28. | Oktave | 4′ |
| 29. | Posaunenbaß | 16′ |
| 29 | in | 194′ = 6,7′ |

Der Endwert ist eine Fußzahl, die nach der Erfahrung in dem Bereiche von 3 und 9 liegt und als Koeffizient gedacht, das Charakteristikum einer Orgel-Disposition darstellt: Je größer die Zahl, desto weniger hell ist der Klang der Orgel. Wir können z. B. von einer „achtfüßigen“, also äqualen Orgel, oder von einer „vierfüßigen“ sprechen und uns alle Zwischenstufen vorstellen und bilden. — Das vorberechnete Beispiel nähert sich der ersteren Art. —

Mehr als eine Dezimale zu rechnen, ist zwecklos; denn dem Verfahren haftet die Unsicherheit an, daß für solche Ermittelungen die veröffentlichten Disposi-

tionen unzulänglich sind. Überhaupt hat sich hier die Fachwelt nicht fachmännisch und die Bekanntgabe einer Unmenge von Dispositionen, einschließlich der zahlreichen, rein statistischen Sammlungen von Prätorius an bis in die neueste Zeit als wissenschaftlich wenig vertiefend erwiesen. Selbst das Nötigste über die Chorbesetzung der gemischten Stimmen fehlt, ganz zu schweigen von klanglichen Aufschlüssen und dem vitalen Bau der Pfeifen.

Das vorgeschlagene Verfahren läßt absichtlich die Oberoktav-Koppeln, trotz ihrer stark aufhellenden Wirkung außer Betracht, weil der Vergleich mit dem Orgelbau etwa vor 1890 unzutreffend würde.

Über die Bewertung der Fußzahlen könnte man verschiedener Meinung sein und diese nicht arithmetisch, sondern z. B. logarithmisch einsetzen wollen, um den Acht- und Sechzehn-Füßern kein so großes Gewicht beizumessen. Das vorstehende Beispiel Beedenbostel ergibt nach dieser Rechnung eine „fünffüßige" Orgel. Als eine solche will sie uns jedoch nach dem Dispositionsbild nicht erscheinen. Auch ein vermittelnder Maßstab wurde aufgestellt und durchgerechnet; aber je näher man der Wahrheit zu kommen glaubte, desto stärker tauchten Zweifel auf hinsichtlich der Einflüsse von Weiten- und Labien-Mensuren, Winddruck usw., deren Klärung deswegen im Institut für Orgelbau weiter verfolgt wird.

Im übrigen ist zu sagen: eine Orgel, die nur aus achtfüßigen Stimmen besteht, wird der Fachmann unbedingt als eine „achtfüßige", eine nur aus Vierfüßern bestehende als eine „vierfüßige" Orgel ansprechen. Eine Orgel nur aus acht- und vierfüßigen Stimmen in gleicher Anzahl zusammengesetzt, ergibt nach der ersten Methode stets den Wert 6, der der Vorstellung des Fachmannes nahe kommt. Nach allen diesen Erwägungen erscheint es vorläufig am richtigsten, bei diesem Verfahren zu bleiben, wobei immer zu berücksichtigen ist, daß es sich nicht um die Berechnung einer Klangstärke, sondern um die eines „Mischungsverhältnisses" handelt.

Jedenfalls haben die Rechnungen, an etwa 200 ausschließlich deutschen Orgeln durchgeführt und sinngemäß angewendet, deutlich eine Tendenz erkennen lassen, sogar eine Gesetzmäßigkeit von solcher Genauigkeit zutage gefördert, daß Rechenfehler als Unstimmigkeiten im Gesamtsystem erkennbar wurden.

Ordnet man nämlich diese Helligkeits-Koeffizienten nach ihren Entstehungsjahren und trägt sie auf die Ordinate eines Koordinatensystems mit einer Abszisse der Zeit (Jahreszahlen) auf, so erhalten wir ein Bild von Punkten, vergleichbar der Milchstraße, in der durchschnittlichen Breite von zwei Fuß, aus der man als Mittelwert einen Streifen von einer Fußbreite herausschneiden kann. (Siehe die Kurve am Schluß.)

Letztere verläuft vom Jahre 1560—1690 in dem Bereich von 4—5 ziemlich wagerecht, zeigt jedoch deutlich um 1610—1615 eine Hebung auf fast 5—6. Während des dreißigjährigen Krieges sind erklärlicherweise die Nachrichten spärlich, lassen aber doch deutlich den Abfall zum früheren Helligkeitsgrad erkennen, der 1695 den Tiefstand erreichte. — Von 1700 an steigt die Kurve zunächst langsam, dann schneller dergestalt, daß sie bei 1800 den Bereich zwischen 5—6, bei 1860 den von $5^1/_2$—$6^1/_2$ und nun im steileren Anstieg nach 1900 den von $7^1/_2$—$8^1/_2$ erreicht. 1920 fällt die Kurve auf $7^1/_2$—$6^1/_2$, dann sehr steil auf $6^1/_2$—$5^1/_2$, in der neueren Zeit auf 6—5 und schließlich auf $5^1/_2$—$4^1/_2$.

Es ist jetzt nicht Aufgabe, eine Kritik an dieser Erscheinung zu üben, sondern die Absicht, eine Handhabe zur fachmännischen Verständigung auf Grund eines Verfahrens zu geben, welches zwar mechanisch erscheinen könnte, aber schließlich doch einen brauchbaren Maßstab mit überaus lehrreichen Ergebnissen gezeitigt hat.

Es wäre zweckmäßig, in Zukunft bei allen Dispositionen diese Kennziffer beizufügen.

Denn die Helligkeit ist zugleich eine Geld- und wirtschaftliche Frage, indem der Pfeifenbestand heller Orgeln naturgemäß weniger Material erfordert. Die Kennziffer wächst also mit dem baulichen Inhalte. — Ferner hat früher die Sorge um den Ventil- und Tastendruck mit zur Bevorzugung höherer Tonlagen, also größerer Helligkeit beigetragen.

Übrigens könnte die Helligkeit auch anders dargestellt werden, indem die Summe der Fußzahlen aller Chöre durch 8 geteilt, also die Disposition gleichsam auf Achtfuß-Lage reduziert wird, als wenn die Orgel nur aus achtfüßigen Stimmen bestünde. Die Abweichung dieses Quotienten von der einfachen Registerzahl gibt ebenfalls einen guten Anhalt für die Helligkeit.

In dem Falle Beedenbostel stimmt dieser Quotient (194 : 8 = rund 24) überein mit der Stimmenzahl 24, wie bei allen Orgeln mit einem Helligkeitsgrad von 6,5—6,8, welcher Grad daher als die Gleichgewichtslage anzusehen ist. Bei geringerer Helligkeit ist die Reduktionszahl entsprechend kleiner als die „Registerzahl" und umgekehrt.

Schließlich sei an die Klangwertberechnung nach „Einheiten" erinnert, wie sie in der „Theorie des Kirchenbaues"[1] und im „Tagungsbericht Berlin 1928" S. 56—60 entwickelt ist. Sie geht davon aus, daß eine Disposition den Klanginhalt einer Orgel nicht hinreichend erfaßt und Orgeln gleicher Stimmenzahl, auch bei Annahme gleicher Intonation, verschiedene Wirkungen erzielen, je nach Ausnützung des Pfeifenbestandes, Ausstattung mit Koppeln, Anwendung von Hochdruckstimmen, Stellung der Orgel im Raume oder im Schwellkasten usw. So hat das im „Tagungsbericht" ausgerechnete Beispiel der Orgel der Jahrhunderthalle in Breslau 411 Einheiten bei 187 Stimmen. —

Der Gang unserer Kurve spiegelt den Weg wieder, den die Wandlung des Klangideales im Laufe der Jahrhunderte zurücklegte. Das hier waltende Gesetz wird noch deutlicher von einzelnen Beispielen bestätigt:

Heinrich und Esaias Compenius zeigen als Vater und Sohn gleiche Auffassung mit der Kennziffer 5,5 (5,2—5,8 in den Jahren 1614—1615) und sind besonders lehrreiche Beispiele, als sie anscheinend ihrer Zeit den Stempel aufdrücken und die vorhin erwähnte Erhebung der Kurve, wie sie erst 1760, also in der Nachsilbermannzeit wieder erreicht wird, verursachen. Diese Erscheinung ist bemerkenswert, als zu gleicher Zeit Prätorius in den fingierten Dispositionsbeispielen seiner Organographia eine durchschnittliche Helligkeit von 4,9 vertritt.

---

[1] Biehle, Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers und des Redners. Mit 14 Abbildungen und 2 Tabellen. Behandelt u. a. auch die Stellung der Orgel im Raume. Wittenberg 1913.

Arp Schnittger hat in seinen Dispositionen der Zeit von 1695—1714 den Mittelwert 4,1 (schwankend von 3,6—4,9).

Andreas Silbermann erweist sich als Zeitgenosse mit 4,2.

Bei Gottfried Silbermann ist in den Jahren 1714—1751 eine Steigerung auf 4,7 deutlich erkennbar, allerdings im weiten Bereiche schwankend.

Ein auffallend einheitliches Bild zeigt Joachim Wagner mit 4,5 in den Jahren 1722—1732.

So hat auch in der nachfolgenden Zeit jeder Orgelbauer sein Gepräge. Dagegen weisen die Firmen gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart starke Schwankungen und Widersprüche auf, die sicherlich nicht immer aus eigener Überzeugung, sondern durch Druck von außen entstanden.

Sehr anschaulich wirken solche Feststellungen innerhalb einer Kirche:

Die Kirche St. Nicolai in Hamburg hat folgende Koeffizienten;

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1686, | 4,4, | 66 St., | Arp Schnittger |
| 1820, | 5,0, | 74 „ , | Umbauten |
| 1863, | 5,9, | 44 „ , | Hilfsorgel, Furtwängler und Sohn |
| 1890, | 5,9, | 101 „ , | E. Röver. |

Eine ähnliche Gesetzmäßigkeit zeigt die Orgelentwicklung der St.-Michaelis-Kirche in Hamburg mit den Helligkeitsgraden:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1714, | 4,8, | 52 St., | Arp Schnittger [poniert |
| 1768, | 5,5, | 64 „ , | Hildebrand Sohn, von Mattheson dis- |
| 1912, | 6,4, | 163 „ , | Walker. |

Die Kirche zu St. Peter und Paul in Görlitz, berühmt durch ihre Casparini-Orgel, zeigt folgende Zahlen:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1689, | 4,2, | 48 St., | Tamitius |
| 1703, | 4,6, | 56 „ , | Casparini |
| 1928, | 6,3, | 89 „ , | Sauer. |

Diese Orgel wird pietätvoll heute noch als Casparini-Orgel bezeichnet, obgleich sie eine völlig andere Kennziffer erhalten hat und eine echte Sauer-Orgel darstellt.

Ein ebenso aufschlußreiches Beispiel stellt die St. Katharinen-Orgel in Hamburg dar, die 1543 erbaut und von da an rund 400 Jahre lang durch Umbauten erweitert und umgestaltet wurde. In dieser Zeit entwickelte sie dieselbe Linie, wie die große bandförmige Kurve des Gesamtbildes unserer Untersuchnngen:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1543, | 4,6, | 43 St., | Stellwagen |
| 1670, | 4,8, | 58 „ , | Umgebaut |
| 1742, | 5,1, | 58 „ , | Erweitert durch Busch |
| 1832, | 5,4, | 58 „ , | Umbauten |
| 1869, | 6,6, | 58 „ , | Vergrößerungen |
| 1925, | 7,7, | 57 „ , | Umbauten. |

Die Orgel der Friedenskirche in Potsdam zeigt den Einfluß der neuzeitlichen Richtung:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1848, | 6,3, | 24 St., | Heise |
| 1908, | 6,8, | 25 „ , | Sauer, Umbau [Erweiterung. |
| 1931, | 5,8, | 36 „ , | Schuke, tiefgreifende Umgestaltung und |

Ein drastisches Beispiel stellt die Jacobi-Kirche in Berlin dar, welche bei ihrem Umbau die kleinste Kennziffer unter den Orgeln der neueren Zeit erhielt.

ungefähr 1850, 6,9, 30 St., Schulze, Paulinzelle
„ 1930, 4,2, 31 „ , Umbau, Kemper & Sohn.

Daß hier keine Zufälligkeit, sondern in der Tat eine Anschauung der Fachwelt zum Ausdruck kommt, ist um so mehr zu bewundern, als in früheren Zeiten eine Verständigung unter den Orgelbauern, Orgelsachverständigen und Künstlern nicht eine planmäßige sein konnte, wie heute durch Tagungen, Kurse und Veröffentlichungen. Kein Schriftsteller hat auf diesen inneren Zusammenhang aufmerksam gemacht. Auf der Tagung für Orgelbau 1928 wurde jedoch in dem Vortrage über „Die Orgel als Problem der angewandten Akustik“ (Tagungsbericht S. 37—49) ausführlich auf die Einführung der temperierten Stimmung als ein treibendes Moment zur grundsätzlichen Umwandlung unserer Vorstellungen über die Disposition hingewiesen. Es betrifft die Diskrepanz, die Querständigkeit der reinen Stimmung in den gemischten Stimmen mit der ausgeglichenen in der Tastatur.

Wir wissen, daß z. B. Gottfried Silbermann die klangliche Schädigung durch die Stimmungsänderung bei der Orgel erkannte und der Forderung der damaligen Musiker den heftigsten Widerstand entgegensetzte. Auch Schnittger kehrte nach mehrfachen Versuchen zur alten Stimmung zurück. Da aber die Einführung der gleichschwebenden Temperatur bei den Tasten-Instrumenten (Orchester und Chor, überhaupt alle Musikinstrumente mit freier Intonation wollen stets rein intonieren) in Rücksicht auf die Entwicklung der Musikausübung unaufhaltsam war und sein mußte, so stand zum teilweisen Ausgleich des Nachteils bei der Orgel nur die Einschränkung der gemischten Stimmen zu Gebote, welche Maßnahme tatsächlich um 1700, wie unsere Kurve zeigt, also mit der Einführung der neuen Stimmung einsetzte. Vergeblich versuchte Abt Vogler, der die Tragweite der Änderung voll erkannte, eine Rückkehr zur mitteltönigen Temperatur durchzusetzen. Dem 19. Jahrhundert verblieb somit nur die Möglichkeit, auf dem Wege der Mixturensäuberung fortzufahren, der naturgemäß zu einer Verdunkelung und gleichzeitig zu einer Grundtönigkeit führen mußte.

Diese Umwandlung war eine Naturnotwendigkeit, ohne daß damals die eigentlichen Ursachen klar erkannt wurden. Das System unserer Kurve bestätigt die Einheitlichkeit dieser Bestrebung, welche, wie geschichtlich nachweisbar, von bedeutenden Musikern vertreten wurde, also den Orgelbauern nicht allein „zur Last gelegt“ werden kann. Wenn auch die Kurve in ihrer Kulmination um 1900 über das Ziel schoß, so muß doch einer solchen Bewegung, von den ersten Vertretern der Fachwelt getragen, etwas Gesundes und Wohlüberlegtes zu Grunde liegen. Jedenfalls veranschaulicht die scharfe Erhebung der Kurve die Ursache der nachfolgenden Umkehr. Dabei dürfen aber Erfahrungen von zwei Jahrhunderten nicht in den Wind geschlagen werden. Wenn trotzdem von etwa 1925 an in wenigen Jahren ein solch jäher Sturz der Helligkeitslinie in das andere Extrem hervorgerufen werden konnte, so will es uns fast scheinen, als ob atonale und Viertelton-Musik des vorigen Jahrzehnts vielfach das feinere künstlerische Empfinden getrübt und die Wendung vorbereitet und gefördert habe.

Unbestreitbar liegt theoretisch folgender Tatbestand vor:

1. Die reinen Quinten und namentlich die Terzen der gemischten Stimmen stehen im akustischen Widerspruche zu der gleichschwebenden Temperatur.

2. Demgemäß müßten diese ausgeschieden, mindestens eingeschränkt werden.

3. Zur Aufhellung stehen die Oktavstimmen, also die Zwei-, Ein- und Einhalb-Füßer zu Gebote.

4. Demnach haben die Ober-Oktavkoppeln in der Abstufung der Helligkeit an Bedeutung gewonnen. Sie grundsätzlich auszuscheiden, wie es tatsächlich einige Jahre betrieben wurde, bedeutet eine Verkennung ihrer Aufgabe (vgl. unten).

5. Verheerend ist das Zusammenwirken von gemischten, besonders repetierenden Stimmen mit Oktavkoppeln. Beim Gebrauch der letzteren müßten die Mixturen selbsttätig ausscheiden.

6. Die Kennziffer einer Disposition sollte nicht weniger als 6 betragen.

Die vorstehenden Bedingungen können selbstverständlich nicht in voller Schärfe durchgeführt werden, wohl aber Richtlinien zu einer sinngemäßen Vermittlung zwischen den hier vorliegenden widerstrebenden Ansichten geben.

Unsere Untersuchungen faßten die Orgel als ein Ganzes auf, und die Koeffizienten der Helligkeit bezogen sich auf das Tutti. Wir haben aber durch die Registrierung die Möglichkeit, die Helligkeitsgrade innerhalb einer Orgel im „Pleno" oder „Ensemble" frei zu gestalten. Hier hat das künstlerische Empfinden, der vornehme Geschmack, die liturgische Schulung ausgleichend einzusetzen, geleitet von der Veranlagung des Ohres, für welches das Äquale die naturgemäße Tonlage bleibt.

Würde und Ernst des Gottesdienstes vertragen nur eine mäßige Helligkeit. Alles Aufdringliche, Aufregende ist zu unterlassen. Selbst im Kirchenkonzert ist Zurückhaltung zu beobachten. Sensationelle Klanggestaltungen sind Vorrechte des Kinos.

Hier gehen leider die Ansichten der Spieler stark auseinander über das, was „wohllautend" ist. Wir erleben die extremsten Dinge und hören Laute, die oft als Naturstimmen, als Kreischen, Blöken, Pfeifen, Zischen, Spieluhrmusik und anderes bezeichnet werden könnten und die drohen, die „Königin der Instrumente zu entthronen". „Aufhellung" mit allen Mitteln bis zur Grelle des Scheinwerfers, Zimbel-Glitzern, virtuoses Zeitmaß, Tokkaten-Tohu-Wabohu, weil ohne Rücksicht auf die empfindlichen akustischen Vorgänge im Raume, ohne Kenntnis von der Ansammlung und Aufladung der Tonmassen in potenzierter Stärke und Schärfe! (vgl. „Raum und Ton")[1].

Hinzu treten die Selbsttäuschungen der Spieler über den jeweiligen Helligkeitsgrad, hervorgerufen durch die unzweckmäßige Stellung des Spieltisches. Bereits in der „Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers" S. 54—62 wurden diese inneren Zusammenhänge ausführlich begründet, und in dem Bericht über „Die Tagung für Orgelbau Berlin 1928" S. 62—68 ist die Forderung von der Freistellung des Spieltisches vorn und rechtwinklig zur Brüstung erneut entwickelt worden. Viele Organisten scheinen aber das „Versteck" im Orgelprospekt zu ihrer

[1] Biehle, Raum und Ton, eine raumakustische Studie. ZMW II, 1919.

eignen Sammlung für unerläßlich zu halten, und erst in den letzteren Jahren wird die liturgische und künstlerische Bedeutung der Vorstellung erkannt und eingeführt [1].

Noch eine andere Gefahr besteht in dem Rückpositiv, dessen Wirkung vom dahinter sitzenden Spieler nur schwer nachgeprüft werden kann. Wie oft sind die Künstler in ihren Konzerten dieser Unsicherheit zum Opfer gefallen!

Sicher ist, daß die Hörer, die Laien, für die doch letzten Endes die Musik bestimmt ist, natürlicher, zutreffender urteilen, sich von den Ausartungen und der extremen Helligkeit nicht erwärmt fühlen können und die Darbietungen ablehnen!

Lehrreich sind auch die Wahrnehmungen im Rundfunk. Im Vergleich zu anderen Musikdarbietungen gewähren Orgelvorträge vielfach einen sehr zweifelhaften Genuß durch übertriebene Helligkeit, die im Lautsprecher besonders ohrenbeleidigend wirkt. (Sie sollten grundsätzlich nur aus Räumen mit abgestimmter Akustik geboten werden.[2]) Sehr fühlbar ist auch die Melodie und Stimmführung verwischende Register-Repetition.

Über eine Frage von Bedeutung schweigt die Fachliteratur.

Die Orgel ist ihrer inneren Natur nach, infolge der starren unbeugsamen Tongebung keineswegs für polyphone Musik prädestiniert.

An dieser Tatsache ändert nichts der Umstand, daß sie schon vom 15. Jahrhundert an, gemäß der herrschenden Struktur der Chor-Musik, durch Vereinigung mehrerer Instrumente künstlich der linearen Musik dienstbar gemacht wurde. Die hier aufgewendeten bautechnischen Anstrengungen und ebenso die kompositorischen Leistungen sind bewundernswert. Aber die Schwierigkeiten, dem Instrument vollendete Musikalität einzuverleiben, bestehen heute noch, und das Problem kann nicht als gelöst betrachtet werden. Das beweisen unverkennbar die notwendigen ängstlichen Abwägungen im Pfeifenbau, um die der Orgel versagten Eigenschaften, nämlich Lebendigkeit, Plastizität in der Stimmführung, behelfsweise zu ersetzen. Die verwirrende Verschiedenheit der Dispositionen selbst aus neuerer Zeit läßt die hier herrschende Unsicherheit erkennen; überall eine Sucht nach Neuartungen, während sich als Zeichen einer inneren Gesundung Normalien ausbilden müßten.

In den Sitzungen des Kolloquiums im Institut für Orgelbau werden häufig Orgelstücke am Flügel vorgeführt, der sich als Demonstrationsmittel als der Orgel weit überlegen erwies. Auch sei an die Ausführung von Orgelwerken durch das Orchester erinnert, durch die ihr Gefüge erst anschaulich und verständlich wurde. Was das geistige Ohr des Tongestalters hörte, vermag sich bei der Orgel vielfach nur in entstellter Form auf die Zuhörer zu übertragen. Es möchte daher die Frage ernstlich untersucht werden, wieweit Komponisten die Schwächen des Instruments und die durch seinen Bau gezogenen Grenzen nicht kannten oder nicht berücksichtigten.

Die Akademische Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst hat in längeren Beratungen als Beispiel für die von ihr vertretene Auffassung die Disposition

---

[1] Biehle, Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. SIMG XIII, 1911.

[2] Biehle, Orgeltechnische, raumakustische und bauliturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig. Mit 7 Abbildungen. Leipzig 1922.

zu einer Orgel mit 9 Stimmen aufgestellt in der Ansicht, daß selbst für die kleinsten gottesdienstlichen Bedürfnisse eine Orgel nicht weniger als 9 Stimmen haben dürfe. Sie soll eine Grundlage bieten, wie je nach den örtlichen Verhältnissen eine Klang-Disposition unter äußerster Ausnützung des Pfeifenwerkes aufzustellen wäre. Daher sind die Labial-Stimmen so gewählt, daß sie eine vielseitige Verwendungsmöglichkeit bieten. Demzufolge müssen Obertonstimmen zurücktreten und einen teilweisen Ausgleich durch die Oktav-Koppeln erhalten. Diese sind nicht lediglich als Verstärkungs- und Aufhellungs-Mittel, sondern ausdrücklich zur farbenreicheren solistischen Verwendung gedacht. Dabei ist in dem Manual, welches die Mixtur enthält, eine Sperrvorrichtung vorzusehen, welche die gleichzeitige Verwendung von Oberoktavkoppel und Mixtur verhindert bzw. eine besondere Registereinstellung erfordert. Die Mixtur soll möglichst wenig repetieren (Ausführlich darüber im Sitzungsbericht des Kolloquiums vom 21. 4. 33.).

Die näheren Angaben sollen im Allgemeinen zeigen, wie Dispositionen aufzustellen wären, wenn sie einigermaßen sachlichen Wert haben sollen.

Probedisposition
für eine Orgel mit 9 Stimmen,
Helligkeitsgrad ohne Oktav-Koppeln 6,0

Erklärungen zu der gegenüberstehenden Tabelle

1. Name und Charakter der Stimme
2. Tonlage in Fuß
3. Material, z. B. 75 % Zinn (somit 25 % Blei)
4. Durchmesser der *C*-Pfeife, gerechnet in Halbtönen (+ oder —) von *C*-Normal = 155,5 mm
5. Mensurenverhältnis, = bedeutet gleich $1 : \sqrt{8}$ (2,828), < zunehmend, > abnehmend nach der Höhe
6. Breite des Labiums, zunächst bezogen auf den Körperumfang
7. Höhe des Labiums, bezogen auf seine Breite
8. Winddruck im Pfeifenfuß (mm WS), (vgl. Sitzungsbericht vom 27. 2. 34 und „Zeitschrift für geistliche Musik", Heft 2 1934)

Die Angaben sollen zur Beurteilung der Klangwirkung dienen und dem Orgelbauer einen Anhalt geben, ihm aber Freiheit je nach Lage des Falles lassen, insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses der Labiumbreiten, unabhängig vom Querschnitt.

Die vorliegende Abhandlung wollte eine „Aufhellung" des Entwicklungsganges im Orgelbau bringen. Beeinflussung der Fachwelt in der Beurteilung der Zusammenhänge wurde vermieden. Wohl aber sollte das Tatsachenmaterial zusammengestellt und die Voraussetzungen zur Diskussion gebracht werden, ohne die eine Entscheidung der schwebenden Fragen, insbesondere, wie weit die Aufhellung im Bau und Spiel der Orgel gehen darf, nicht denkbar ist.

Hierbei möchten die Ausführungen des ersten Teiles über die naturgemäße Empfindungstätigkeit bei Gehöreindrücken und die Folgerungen dieser wichtigen Vorgänge für den zulässigen Aufbau des Obertonsystems wohl abgewogen werden.

Ferner bildet die Kurve geschichtlich ein Dokument. Die beiden Wendepunkte um 1700 und 1900 sind lehrreich, insbesondere der langsame Aufstieg innerhalb zweier Jahrhunderte, der wohlbegründet und als eine Abkehr vom Unfeinen, Aufdringlichen, Penetranten, somit als eine Verfeinerung des Geschmackes

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I. Manual $C^0$—$g^3$ | | | | | | | |
| Prinzipal, sonor | 8 | 75 % | + 1 | >=< | $1/4$ | $1/4$ | 45 |
| Offen Flöte, rund | 8 | 50 % | + 4 | =< | $2/7$ | $1/3$ | 35 |
| Oktave, frisch, doch gegen Prinzipal etwas zurücktretend | 4 | 75 % | − 2 | < | $1/4$ | $1/4$ | 40 |
| Rausch-Mixtur, 2—4 fach, klar, ohne Schärfe<br>Besetzung:<br>$C = g\ c^1$<br>$c = c^1\ g^1\ c^2$<br>$c^1 = c^2\ g^2\ c^3$<br>$c^2 = c^3\ g^3\ c^4\ c^4$<br>$c^3 = c^4\ c^4\ g^4\ c^5$ | $2\frac{2}{3}$ | 75 % | − 2 | verschieden | | | 30 |
| II. Manual $C^0$—$c^4$ im Schwellkasten mit Tremulant | | | | | | | |
| Gedackt, singend | 8 | Zink | − 4 | =< | $1/4$ | $2/7$ | 30 |
| Salicional, sanft singend mit etwas Strich, zarte Begleitstimme | 8 | 75 % | − 7 | < | $1/5$ | $1/3$ | 25 |
| Flöten-Prinzipal, rund und weich | 4 | 50 % | − 4 | = | $2/9$ | $1/3$ | 40 |
| Rohrflöte, Rohr ⌀ $1/3$, L $1/5$ schmiegsam | 4 | 50 % | + 3 | => | $2/9$ | $1/3$ | 35 |
| oder | | | | | | | |
| Waldflöte, konisch $2/3$ | 2′ | 50 % | + 5 | = | $2/7$ | $2/7$ | 40 |
| Pedal | | | | | | | |
| Subbaß | 16 | Holz | − 1 | = | $1/4$ | $1/3$ | 30 |
| Gedackt | 8′ | als Transmissionen aus II | | | | | |
| Prinzipal | 4′ | | | | | | |
| oder Rohrflöte | 4′ | | | | | | |
| bezw. Waldflöte | 2′ | | | | | | |

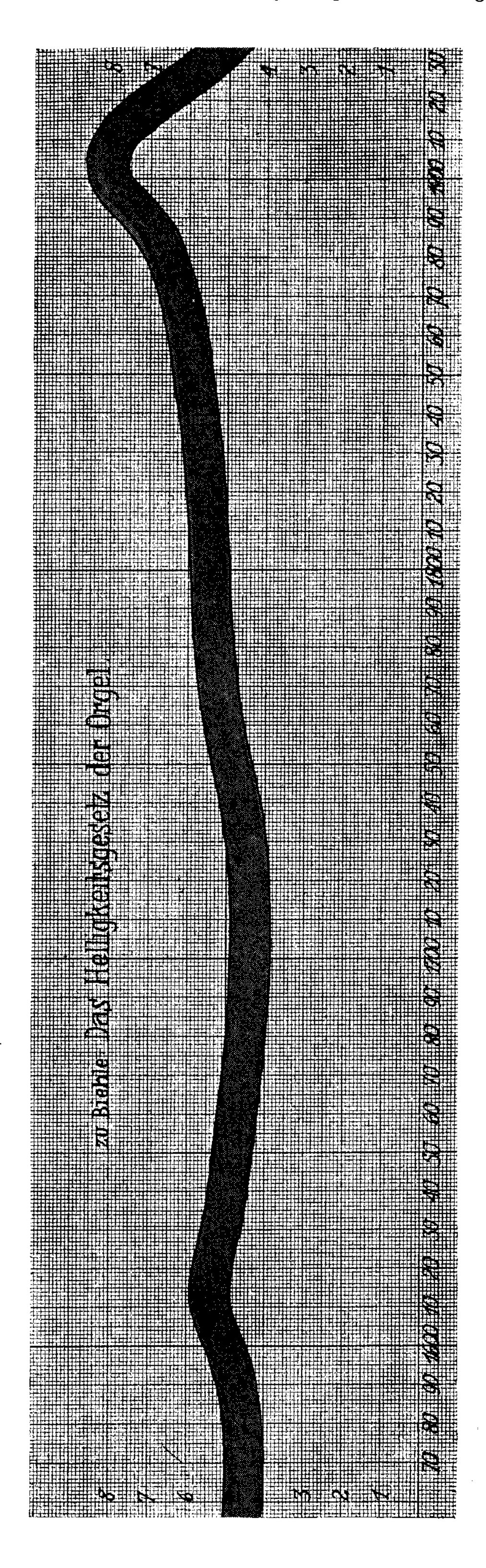
Koppeln:

Normal: II/I, II/P, I/P

Oktav: O—O—K: I/I, II/II, II/I

U—O—K: II/I

zu deuten ist. Die Wendung nach 1900 war verständlich und notwendig, aber die Rückkehr zum Anfang doch bedenklich. — Bei allen diesen Auseinandersetzungen möchte das Urteil der zuhörenden Masse, soweit unbefangen urteilsfähig, nicht, wie bisher, unterschätzt werden.


zu Biehle Das Helligkeitsgesetz der Orgel

# Eine Musikaliendruckerei auf einer deutschen Ritterburg

Von

Hans Joachim Moser, Berlin

Gelegentlich des Wiesbadener Tonkünstlerfestes fiel mir auf der dortigen Nassauischen Landesbibliothek[1] jener Folio-Messendruck (bisher Unicum) in die Hände, den Roth erstmals kurz in den Monatsheften für Musikgeschichte 1892 beschrieben und auch Th. Kroyer in seiner Senfl-Ausgabe DDT II 1, S. XII wegen des „seltsamen Titelblatts" im Vorbeigehen erwähnt hat. Es handelt sich um insgesamt sieben vierstimmige Messen in Chorbuchanordnung, denen jeweils die Druckjahre beigefügt sind, und zwar:

1. L. Senfl, Missa [sine nomine]. 1557/58.
2. Josquin, Missa super Pange lingua. 1559.
3. Mouton, Missa super Quem dicunt homines. 1559.
4. Josquin, Missa super Lhomme armé sexti toni. 1560.
5. Fevin, Missa supra Mente tota. 1560.
6. Jannequin, Missa super La Battaille. 1560.
7. Richafort, Missa supra Veni Sponsa. 1560.

Die Noten sind in feinem Holzschnitt ausgeführt, die Texte danach eingedruckt.

Ein Drucker oder Verleger ist nirgends aufgeführt. Dagegen befindet sich (Abb. 1) auf dem ersten Versoblatt ein Doppelwappen des **A**nton **v**on **Y**senburg, **G**raf **z**u **B**üdingen und seiner Frau Elisabeth, geb. Gräfin zu Wied, ferner auf dem nächsten Recto-Blatt sein Monogramm-Wahlspruch:

**A**Rmut **V**nd **Y**Berflus
**G**Ibt **Z**Eitlich **B**Etrübnus.

Die Senflsche Messe, die an der Spitze steht (Abb. 2 = zweites Verso), ist mit keiner der fünf auf der Staatsbibliothek München handschriftlich erhaltenen Messen des Meisters identisch[2].

Die zu einem Band schon kurz nach der Drucklegung zusammengebundenen Messen tragen zwei Besitzervermerke: den gedruckten (Abb. 1) des Grafen Anton, und einen handschriftlichen des 16. Jahrhunderts: „Anton Burckgraf zu Kirchberg" — dieser aber war ein Enkel des Grafen Anton von Ysenburg-Büdingen-Ronneburg als Sohn von dessen Tochter Sibylla.

Wer war Graf Anton, und in welchem Verhältnis steht er zu dem Wiesbadener Messendruck? Büdingen, die wohl schönste mitteldeutsche Wasserburg, liegt an der Bahnlinie Gießen-Gelnhausen, in den Ausläufern des Vogelsberg, heute zu Hessen gehörig[3]. Noch heute hält dort das 1840 gefürstete und 1806 mediatisierte Haus

---

[1] Ich schulde der Verwaltung besten Dank für ihr Entgegenkommen.

[2] Nach gütiger persönlicher Einsichtnahme des verehrten Kollegen Alfr. Lorenz.

[3] Vgl. die mit zahlreichen Abbildungen versehene Beschreibung von R. Hamann in Velhagen & Klasings Monatsheften 1921 u. einzeln.

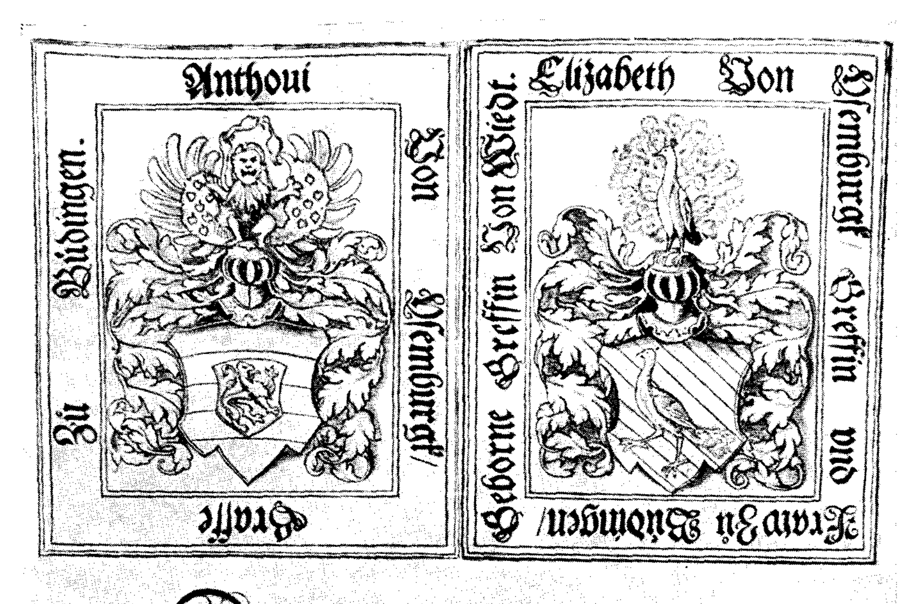



Abb. 1
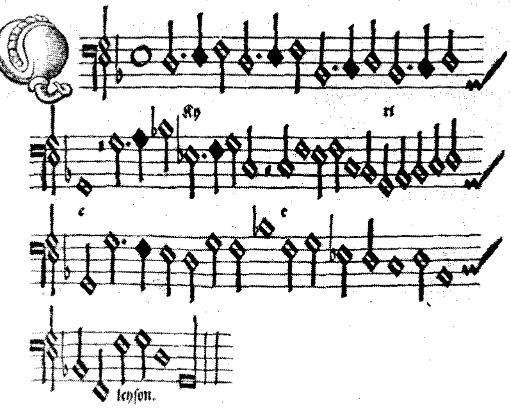
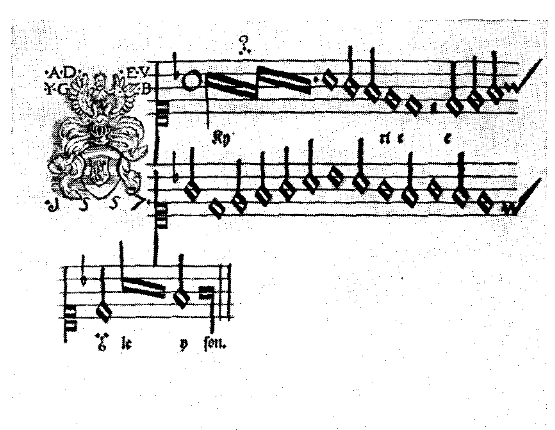
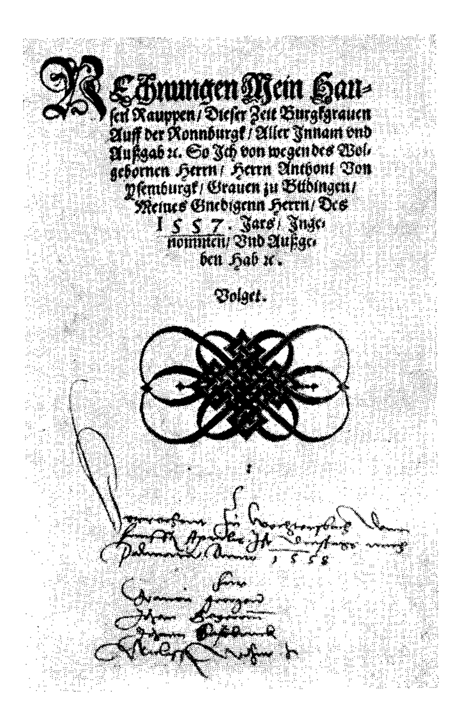






Abb. 2



REchnungen Mein Hansen Rauppen/ Dieser Zeit Burgkgrauen Auff der Ronnburgk/ Aller Innam vnd Außgab ꝛc. So Ich von wegen des Wolgebornen Herrn/ Herrn Anthoni Von Ysemburgk/ Grauen zu Büdingen/ Meines Gnedigenn Herrn/ Des 1557. Jars/ Ingenommen/ Vnd Außgeben Hab ꝛc.

Volget.

Abb. 3

Isenburg-Büdingen Hof, zu unterscheiden von mehreren andern Linien. Anton I.[1], geb. am 2. August 1501 in Büdingen, wurde schon im 17. Lebensjahr Kurator seines kranken Vaters und vermählte sich 1522 mit der genannten Gräfin zu Wied-Runkel, die 1543 starb. Beider pomphaftes Grabmal in rotem Sandstein schmückt noch heute den Chor der Büdinger Stadtkirche; köstlich realistische Holzstatuetten des Ehepaars und seiner zahlreichen Kinder schmücken das Arbeitszimmer Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin Marie geb. Prinzessin zur Lippe[2]. Später ehelichte Graf Anton morganatisch eine schöne Schäferstochter Katharina Gumpelin. Er war, im Alter meist auf seiner Ronneburg oder in Wächtersbach residierend, ein geistig durchaus ungewöhnlicher Mann, „einsichtsvoll und kräftig, so daß er bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen stand" (Simon a. a. O.). Schon 1529 neigte er der Reformation zu, für die er sich bald durch Aufhebung der Klöster in seinem Gebiet offen bekannte. 1535 wechselte er mit Melanchthon noch im Büdinger Archiv vorliegende Briefe, um von ihm einen Erzieher für seine Söhne zu erhalten. 1547 gewann er auf dem Augsburger Reichstag von Kaiser Karl V. eine Wappenbesserung und das Recht, gleich den Reichsfürsten mit rotem Wachs zu petschieren. Im übrigen war die Freude seines Daseins, die Nebenlinien seines Hauses zu ärgern.

Bedeutete sein Doppelwappen im Wiesbadener Messendruck bloß ein Exlibris oder war er selbst der Druck-Herr? Ich wandte mich um Auskunft an das Fürstliche Gesamtarchiv zu Büdingen und erhielt von dort[3] die auf Forschungen des Herrn Gewerbelehrers Peter Nieß zurückgehende Notiz aus Winkelmanns „Hessischer Chronik" von 1697: „Eine Meil wegs von Gelnhausen liegt das Schloß Ronneburg auf einem hohen Berg, daß es auch über Rhein und Mayn in der Wetterau und sonsten von weitem gesehen werden kann, worauf hiebevor die Grafen von Ysenburg ihre Hofhaltung und Graf Anthon I. eine Druckerei aufgerichtet gehabt". Ferner als bisher einzige Spur in den Büdinger Akten die — allerdings hochwichtige — Notiz in den Ronneburger Kellereirechnungen: Glaserrechnung vom 26. November 1557 „Item 7 ₰ vor 3 quartir [= Viertelfensterscheiben oder Räume?] vff der druckerey".

Also eine Druckerei auf der Ronneburg (übrigens nicht mit derjenigen bei Gera in Sachsen-Altenburg zu verwechseln!) — eine Offizin, von der (nach freundlicher Mitteilung des Herrn Prof. Jacobs, Ersten Direktors der Preußischen Staatsbibliothek) bisher nirgends in der Spezialliteratur die Rede ist. Es erhob sich nun die Frage, ob auch — oder allein? — unser Messendruck auf der Ronneburg entstanden ist. Ich kann sie mit absoluter Sicherheit bejahen, denn in den Akten der Ronneburg fand ich (Abb. 3) mit den gleichen Lettern gedruckt einen Umschlag für die Rechnungen des damaligen Burggrafen der Ronneburg Hans Raupp, dem die unbekannten Musikaliendrucker damit offenbar eine kleine Luxus-Liebenswürdigkeit erweisen wollten, wie sie ja auch noch ein Übriges taten, indem sie in das Wies-

[1] G. Simon, Geschichte des Hauses Ysenburg u. Büdingen, II (1865), S. 254ff.

[2] Vgl. Abbildungen in „Die Kunstdenkmäler des Kreises Büdingen" (1892).

[3] Verbindlichster Dank gebührt Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin, der großen Bereitwilligkeit des Herrn Rentkammerdirektors Dr. Weimer und des Herrn Registrators Scheid, ferner Herrn Prof. D.Dr. Max Seiffert für eine Bückeburger Reisebeihilfe, um die Musikbestände des Archivs in einer Vorschau aufzunehmen.

badener Hausexemplar ihres Mäzens den (vermutlich einmaligen) Besitzvermerk druckten:

„Dis Buch gehört Grauen Antonien von Ysenburg / GRAuen zu Büdingen“.

Nun aber erhebt sich ein höchst fesselndes lebensgeschichtliches Problem:

Die Musikverhältnisse am Büdinger Hof waren damals anscheinend (trotz der beträchtlichen materiellen Kräfte des gräflichen Landes) sehr bescheiden — mehr als ein Burgtrompeter oder hie und da ein „Schweigeler“ begegnet bis zum 17. Jahrhundert nicht, auch in der Büdinger Schule und Kirche war kaum ein Chor, der jene sieben Messen hätte bewältigen können, und selbst in diesem Fall hätte ein handschriftliches Chorbuch längst ausgereicht. Wer waren und was wollten jene Musikdrucker, von denen sonst in den sehr umfangreichen Akten bisher noch keine Spur gefunden ist? (Herr P. Nieß sucht hier und im Birsteiner Archiv freundlichst weiter.) Daß man noch nach 140 Jahren sich der Druckerei dort erinnerte, zeigt ebenso wie die Hochwertigkeit und Schönheit des Druckes selbst, daß es sich um ein nicht unbedeutendes Unternehmen gehandelt haben muß.

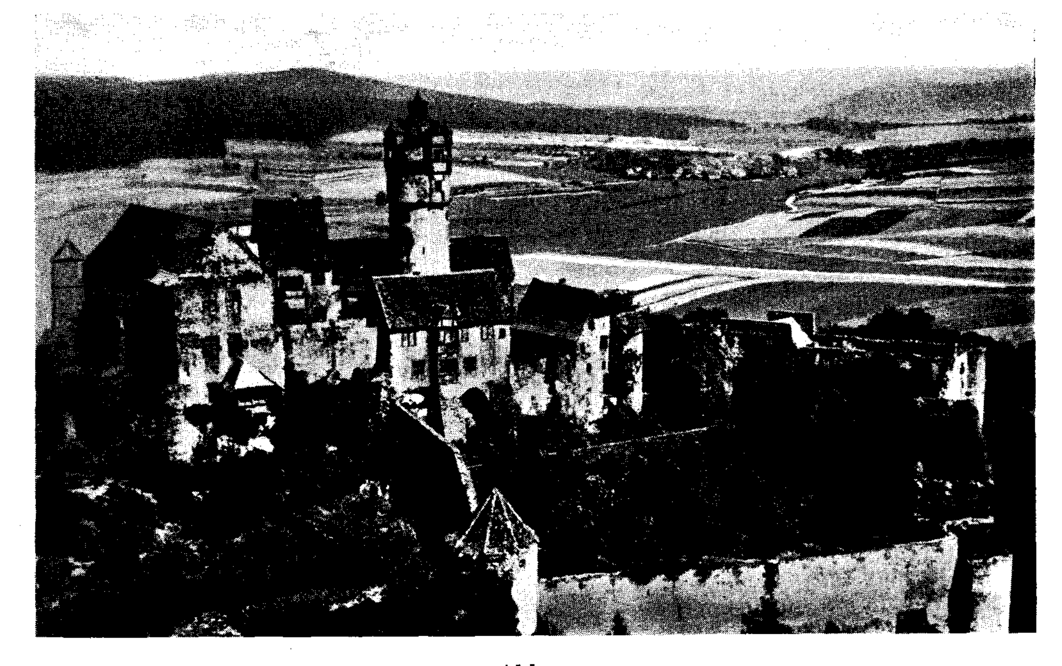


Abb. 4

Vielleicht gibt die Tatsache, daß die heute noch in überraschend altertümlichem Wohnzustand erhaltene Ronneburg (Abb. 4) im 18. Jahrhundert dem Grafen Zinzendorff zum herrenhutischen Asyl gedient hat, einen bedeutsamen Fingerzeig. War die Burg schon aus alter reformatorischer Familientradition der Büdinger Grafen eine Zufluchtsstätte für bedeutende Flüchtlinge? Geradezu gefragt: Ist vielleicht Ludwig Senfl hier gestorben? Um kurz zusammenzufassen: seit 1523 „Intonator“ des Herzogs von Bayern, gibt Senfl 1540 aus München in dem Briefwechsel mit Herzog Albrecht von Preußen das letzte sichere Lebenszeichen, und

im Januar 1556 wird er in Forsters letzter Vorrede als verstorben erwähnt. Daß ihn 1554 David Köler im fernen Zwickau ohne den Zusatz „seliger“ nennt, hat R. Eitner für das zu erschließende Todesjahr 1555 als wesentlich gedeutet, Th. Kroyer mit mindestens ebensoviel Überzeugungskraft als nicht entscheidend erklärt. Immerhin, wenn Forsters Schlußlieferung nach siebenjähriger Pause erst 1556 erschien, so kann das gut mit der Räumung von Senfls weltlichem Nachlaß zusammenhängen und würde wieder für 1555 als Todesjahr sprechen. Höchst merkwürdig ist ja, daß wir über die letzten 15 (?) Lebensjahre des berühmtesten deutschen Tonmeisters seiner Zeit weder aus Münchner noch aus sonstigen Akten das Geringste wissen. Kroyer hat überzeugend geltend gemacht, daß das mit Senfls Bekenntnis zu Luther zusammenhängen wird, wofür ich ja noch weitere Züge (Briefwechsel mit dem Reformator heimlich über den Pfarrer Matthaeus Weixner in Bruck an der Ammer und politische Stellungnahme Senfls auf dem Augsburger Reichstag 1530 durch seine Begrüßungsmotette *Ecce quam bonum*) habe beibringen können. Sollte Senfl wenigstens noch bis 1547 an der Spitze der Münchner Hofkantorei gestanden haben, so gewinnt Graf Antons, des Protestanten, erwähnter Besuch des Augsburger Reichstags vom gleichen Jahr (auf dem das Interim beschlossen wurde und die sächsische Kurwürde von dem Gefangenen des Schmalkaldischen Kriegs auf Herzog Moriz überging) eine wesentliche Bedeutung für unsern Fall.

Kaiser Karl V. weilte[1] vom 23. August 1547 bis 11. Juli 1548 in Augsburg. Ebensolange hielt sich dort aber auch Herzog Wilhelm von Bayern mit seinem Sohn Albrecht auf „*et cum omni gynaeceo suo*“ (= mit seinem ganzen Frauenzimmer), also wohl auch mit seiner Hofkapelle, wie denn diejenige König Ferdinands als anwesend von Barth. Sastrow[2] ausdrücklich erwähnt wird. Der Münchner Herzog entfaltete gegenüber dem Kaiser viel gastfreien Prunk. Damals können sich Graf Anton von Ysenburg und Senfl leicht begegnet sein — wie, wenn damals Meister Ludwig das Unhaltbare seiner Lage geklagt und der protestantische Territorialherr ihm das Asylrecht samt Familie und Gesellen auf der Ronneburg angeboten hätte? Ist der Aufenthalt jener Musikdruckerei auch erst seit 1557 durch jene eine Rechnung, den Burggrafen-Druckbogen und das erste Datum des Messendrucks belegt, so spricht doch auch nichts gegen die Möglichkeit eines schon weit früheren Eintreffens. Daß die Drucke 1560 aufhören, hängt mit dem in diesem Jahre erfolgten Tode Graf Antons höchst wahrscheinlich zusammen — die Söhne hatten offenbar keine Lust, solch kostspielige Erbschaft länger weiterzuschleppen.

Gewiß, dieser ganze, hier mit allem Vorbehalt angedeutete Zusammenhang zwischen der Musikaliendruckerei auf der Ronneburg und dem möglichen Ausgang von Senfls Lebensgeschichte bleibt solange Hypothese, als nicht tatsächlich sein Name oder wenigstens derjenige jener Drucker aus den ysenburgischen Akten hervorgeholt werden kann. Immerhin: die Tatsache der Druckerei an so seltsam ab-

[1] Des Grafen Wolrad v. Waldeck Tagebuch während des Reichstags zu Augsburg 1548, hrsg. von C. L. P. Tross (Bibl. d. Lit. Vs., Stuttgart 1861); daselbst S. 27 auch: „*Audivimus sub coenam Italos tibicines et fidicines, qui vel cum Apolline fistulis certare potuissent*“. Ferner *Journal des voyages de Charles-Quint* (hrsg. von M. Gachard, *Collect. des voyages des Souverains des Pays-bas II*, Brüssel 1874), S. 399ff.

[2] H. Kretzschmar in der Liliencron-Festschrift 1910, S. 126.

gelegener Stelle und ihre Tätigkeitseröffnung gerade mit einem sonst unbekannten Messenwerk Senfls zwei Jahre nach seinem Tode (der einzige Senflsche Messendruck!) ist reichlich auffällig. Denkbar natürlich auch, daß Senfl an anderem Ort gestorben ist und hier nur seine flüchtigen Schüler ihm das Gedächtnismal errichtet haben. Daß da jedenfalls irgendein (durch weitere Forschung noch zu klärender) Zusammenhang mit „Senfls letzten Tagen" besteht, scheint mir möglich und rechtfertigt doch wohl die wenigstens vorläufige Mitteilung eines Tatbestandes, der auch des allgemein kulturhistorischen und druckereigeschichtlichen Reizes nicht entbehrt.

# Ein Beitrag zur Kenntnis der Familie Händel

Von

Th. W. Werner, Hannover

Die gedruckte Leichenpredigt des 17. und 18. Jahrhunderts könnte auch von der Musikwissenschaft noch planvoller ausgenutzt werden: man würde immer wieder Nachrichten nicht nur über Begrabene, sondern auch über Begrabende finden, die sich mit Reden, Gedichten, Musiken oder auf andre Art an der Totenfeier beteiligen. Im niedersächsischen Gebiete wurden drei wichtige Sammlungen schon genau beschrieben: die des Staatsarchivs zu Hannover durch Wilhelm Linke (Katalog der Leichenpredigten des Staatsarchivs zu Hannover, Lpzg. 1931), die der Kgl. und Provinzial-Bibliothek zu Hannover ebenfalls durch Wilhelm Linke (Niedersächsische Familienkunde, Hannover 1912) und die der fürstl. Stolberg-Stolbergschen Bibliothek durch Werner Konstantin von Arnswaldt (Katalog der fürstlich Stolberg-Stolbergschen Leichenpredigten-Sammlung. Leipzig, I 1927, II 1928, III 1930 f.). Eine allgemeine „Übersicht über Sammlungen von Leichenpredigten in Deutschland" gab Friedrich Wecken in den Familiengeschichtlichen Blättern Jg. 17, Heft 7—9 (Leipzig 1919).

Oft enthält die Leichenrede selbst Angaben über das Leben des Verstorbenen; oft ist ihr eine besondre *vita* beigegeben.

Chrysander bezeichnet den Leichen-Sermon auf Händels Mutter, den zu finden er glücklich war, als die „Urchronik" der Händelschen Familie. Hier wird, unter erleichterten Umständen, das Gegenstück geboten: die *vita* des Vater Händel.

Der Druck von 16 S. in 2° (bei Salfelds Wwe. in Halle) wird von Arnswaldt als Nr. 13 217 im zweiten Bande seines Katalogs auf S. 161 nachgewiesen. Zwei Stücke daraus: die *vita* und ein Gedicht des Sohnes Georg Friedrich zu veröffentlichen, hat die fürstliche Bibliotheksverwaltung in Stolberg i. H. freundlich erlaubt und ermöglicht.

Die Predigt hielt des Verstorbenen Beichtvater *D.* Joh. Christian Olearius, P. prim. und Konsistorialrat in Halle, wahrscheinlich ein Verwandter der zweiten Frau, deren Großmutter mütterlicherseits diesen Namen trug. Gedichte wurden aus der verschwägerten Familie Taust, eines vom Sohne und eines von Christoph Andr.

Rotth, Pf. in Groß-Kugel, beigesteuert; die Tauste sind: Joh. Gottfried, Pred. in Oppin; Georg, Pf. in Giebichenstein-Cröllwitz; Joh. Georg und Joh. Christian, dieser, vielleicht auch der Vorige, Enkel des Verstorbenen.

Das Gedicht des jungen Händel scheint auch (trotz seiner Unselbständigkeit) gesondert gedruckt worden zu sein: B. Weissenborn erwähnt es, ohne sich auf die Leichenpredigt zu beziehen, als „Trauercarmen" in der Festschrift für das Hallische Händelfest 1922 auf S. 75. Neumann Flower übernimmt die Nachricht von dem Gedicht in seine Lebensbeschreibung Händels (Übersetzung in das Deutsche von Alice Klengel 1925, S. 33). Seiner trefflichen Zeichnung des alten Händel können noch Einzelzüge aus der *vita* angefügt werden, deren Verfasser *M.* Frid. Augustus Janus, Archid. sich als Gevatter des Verstorbenen bezeichnet.

Der in der *vita* aufscheinende Ort S. Hubes konnte weder als Vorstadt von Lissabon noch als selbständiger Hafen ausgemacht werden. Man möchte einen Schreibfehler vermuten und S. Hughes lesen wollen; allein von den drei Orten dieses Namens, die Ritter (Geographisch-statistisches Lexikon I 8 1895, Leipzig) kennt, liegt keiner in Portugal. Auch der in dem Lande oft reisende Prof. Dr. Lautensach in Braunschweig konnte nicht helfen.

### Lebens-Lauff.

Anlangende nun die Ehrliche Ankunfft / Christliche Aufferziehung / den löblich geführten Lebens-Wandel / und das selige Ende des nun in Gottruhenden Herrn Cammer-Dieners / so ist Derselbe an das Licht dieser Welt allhier zu Halle gebohren worden / Anno 1622 den 24. Septembr. Sein seliger Vater ist gewesen (Tit.) Herr Valentin Händel / vornehmer Bürger und Rathsverwanter allhier. Seine Mutter Frau Anna / gebohrne Beuchlingen / (Tit.) Herrn Samuel Beuchlings / Bürgers und Rathsverwanten in Eissleben eheleibliche Tochter. Von diesen seinen leiblichen Eltern ist Er / der wie alle andere Menschen in Sünden empfangen und gebohren war / bald nach seiner leiblichen Geburt / zu dem Bade der heiligen Tauffe befördert / von seinen Sünden gereiniget / dem Herrn Christo einverleibet / und dabey mit dem Namen Georgius benennet worden. Darauff haben ihn wohlgedachte seine Eltern sorgfältig erzogen / zur Gottesfurcht und allen Christlichen Tugenden angehalten / und bey zunehmenden Jahren in das alhiesige Gymnasium gethan / darin er in Pietate, moribus & literis sich so angelassen / daß seine Herrn Praeceptores eine gute Hoffnung von ihm geschöpffet / wie er denn auch / von denenselben biss zur dritten Classe befördert worden. Weil ihm aber darauff sein lieber Vater / bey damaliger Peste mit Tode abgegangen / und es seiner Mutter als einer Witwen zuschwer fallen wollen / ihn Studiren zu lassen / man auch vermercket / dass er mehr Lust zur Chirurgie, als zu denen Studiis trüge / hat er sich im 15ten Jahre seines Alters zu jener gewendet / und solche zu erlernen den damahls berühmten Chirurgum, Herrn Andreas Begern / zum Lehr-Meister erwehlet / auch bey demselben die Lehr-Jahre ausgestanden. Nach derer verfliessung / ist er seiner Kunst nachgefolget / und hat solcher mit allen Fleiss eine zeitlang in Leipzig obgelegen / wo selbst der Herr Obriste Wachmeister Daume / ihn zum Feldscher angenommen / mit dem er auch fort gezogen / und unter den Chur-Sächsischen Regiment etliche Monat rühmlich gedienet. Nach erlangter Dimission hat er sich entschlossen / frembde Oerter zu besuchen / und sich noch weiter in der Welt um zu sehen. Ist demnach zu erst auff Hamburg / und von dar gen Lübeck gereiset / woselbst er bey Herrn Andreas Röntgen / wohlerfahrnen Chirurgo, der sein Landsmann war / sich so lange auffgehalten / biss er / auff dessen Einrathen / bey vorfallender Occasion, als Schiffs Barbier mit zur See gegangen / und von Lübeck ab / nacher Portugal sich gewendet / woselbst er die vornehmsten

Oerter selbiges Königreichs Lisabon S. Hubes und andere besucht / und derselben Denckwürdigkeiten besehen. Nach glücklich verrichteter Reise / ist er in Lübeck bey vorerwehnten Herrn Röntgen wiederum in Dienste getreten. Darauff hat er bey dess Königlichen Schwedischen Herrn General Feld-Marschalles Paniers Leib-Compagnie der Trajoner, so damahls der Herr Capitain Bartenstein Commandiret, wiederum als Feldscher etliche Monat / laut seines Abschiedes gedienet. Nachdem er sich nun also etliche Jahre nach ein ander in der Welt wohl versucht / und mancherley zu seinen grossen Nutzen erfahren / hat er sich / auff inständiges anhalten seiner seligen Mutter Anno 1643 her nach Halle gewendet / und sein liebes Vaterland frisch und gesund begrüsset / doch hat Er sich gleich darauff / von dem Herrn Lieutenant Görlitzen / bereden lassen / wieder mit fort zu ziehen / da Er denn unter der Kayserlichen Armee bey dem Pascheweischen Regiment / abermahls als Feldscher / etliche Monat gedienet. Weil aber die seinigen und sonderlich seine liebe selige Mutter ihn gerne alhier in Halle bey sich wissen wolten / haben sie endlich durch vielfältiges schrifftliches anhalten bey Ihm so viel vermocht / dass Er nach erlangten Abschiede sich wieder her begeben / und bey dem damahls wohlerfahrnen und weitberuffenen Chirurgo, und Barbirer allhier / Herrn Adam Albrechten Dienste genommen. Wie aber Gott vor die / so das ihrige thun / und ihm dabey vertrauen / in Gnaden Väterlich sorget / so ist solche Wohlthat dem nun seligen Herrn Cammer-Diener auch widerfahren. Denn es hat sich noch in selbigen Jahre / nicht ohne sonderbahre Schickung Gottes gefüget / dass Er auff vorhergehendes fleissiges Gebet / und mit einwilligung seiner damahls noch lebenden Mutter / und gantzen Freundschafft sich ehrlich verlobet / mit Frauen Anna Ettingerin / gebohrnen Rätin. (Tit.) Herrn Christoph Ettingers / wohlerfahrnen Chirurgi alhier uffn Neumarckte vor Halle hinterlassenen Witwen / mit welcher Er sich auch / da Er zuvor sein gewöhnliches Prob- oder Meister-Stück abgeleget / gleich am Tage Lichtmesse / durch Priesterliche Copulation öffentlich trauen / und zur Ehe einsegnen lassen. Mit dieser seiner liebwerthen Ehegattin hat Er in die 40 gantzer Jahre eine Christliche und gantz vergnügte Ehe geführet / und durch Gottes Segen 6 Kinder gezeuget / als 3 Söhne und 3 Töchter / von denen die erste Tochter Dorothea Elisabeth / durch Gottes schickung anfangs an (Tit.) Herrn Michael Beyern / wohlerfahrnen Chirurgum aufm Neumarckt allhier / und nach dessen Absterben / anderweit an (Tit.) Herrn Zacharias Kleinhempeln / Chirurgum und Ambts-Barbier auffn Neumarckte / verehelíget worden / von welcher Er 11 Enckelein / als 3 aus der ersten / und 8 aus der letzten Ehe erlebet. Der erste Sohn Gottfried / ist Licentiatus Medicinae und Stadt-Physicus in Barby gewesen / welcher sich mit Jungfer Sophia Magdalenen / (Tit.) Herrn Mag. Balthasar Hartrauffs / Pastoris Primarii in Barby eheleiblichen Tochter verehelíget gehabt / aber Anno 1682 in der Peste daselbst selig verstorben. Der andre Sohn Christophorus / hat bald in seiner Kindheit dieses Zeitliche gesegnet. Die andere Tochter Anna Barbara ist mit (Tit.) Herrn Matthes Benjamin Metzeln / Chirurgum in Weissenfels verheyrathet worden / von der / der Herr Vater 2 Kinder / einen Sohn nehmlich / und eine Tochter erlebet; Sie aber hat Anno 1680 bey schwerer Geburts-Arbeit / ihren Geist aufgeben müssen / und ist also dem Herrn Vater in der Seligkeit vorgegangen. Der dritte Sohn Carl / ist Hochfürstlicher Sächsischer Weissenfelsischer wohlbestalter Cammer-Diener / wie auch Leib- und Ampts-Chirurgus daselbst / der sich mit Jungfer Justinen Margarethen / (Tit.) Herrn N. Franckenbergers / Cämmerers zu Langen Saltze eheleiblichen Tochter verehelíget / und mit ihr gezeuget 6 Söhne und 1 Tochter / davon nur noch 2 Söhne am Lebens. Die dritte Tochter dess seligen Herrn Cammer-Dieners / Sophia Rosina hat zur Ehe gehabt (Tit.) Herrn Philipp Pfersdorffen / Hochfürstlichen Sächsischen Weissenfelsischen Verwalter / der Fürstlichen Cammer-Güter zu Langendorff und Wiedebach / und hat mit ihm gezeuget 4 Söhne / und 4 Töchter / davon noch 4 Söhne und 2 Töchter am Leben. Der Gott aber / der diesen Seinen / und der Seinigen Ehestand also gesegnet / hat mitler Zeit auch sonst in Gnaden an ihn gedacht / und die Hertzen der Hohen in der

Welt zu ihm geneiget. Denn Anno 1645 hat Seine Hochfürstliche Durchlauchtigkeit Hertzog Augustus, zu Sachsen / Postul. Administrator zu Magdeburg ꝛc. Ihn zum Ambts-Chirurgum beym Ambte Giebichenstein verlanget / auch dazu bestellen und in Pflicht nehmen lassen. Und als Seine Durchlauchtigkeit durch einen unglücklichen Fall / den rechten fordern Arm zweymahl zerbrochen / der selige Herr Händel aber / durch Gottes Hülffe solchen Schaden glücklich curiret, haben Sie Ihm seinen bey der Cur angewendeten unermüdeten Fleiss / dergestalt vergolten / dass Sie Ihm Anno 1660 zu Dero geheimten Cammer-Diener / und Leib-Chirurgum gnädigst angenommen / bey welcher Bestallung Er auch nach dem Vermögen / das Gott dargereichet / sich also verhalten / dass Seine Hochfürstliche Durchlauchtigkeit ein gnädiges Wohlgefallen daran gehabt / auch biss an Dero Hochseligen Ende / in solchen Diensten / Ihn unverrückt behalten. Als aber Anno 1680 vorerwehnter Sr. Hochfürstlichen Durchlauchtigkeit ihm allzu betrübter Todel-Fall erfolget / haben Seine Churfürstliche Durchlauchtigkeit zu Brandenburg Ihn wieder erfreuet / indem Sie Ihm nicht allein in besagter seiner Station, um seiner Treue und Wohlverhaltens willen / wie die Worte in der neuen Bestallung ausdrücklich lauten / gelassen und Confirmiret / sondern auch zu Dero Cammer-Diener von Hauss aus gnädigst ernennet. Auch haben Seine Hochfürstliche Durchlauchtigkeit Hertzog Johann Adolf zu Sachsen Weissenfelss Seiner / als eines alten treuen Dieners nicht vergessen / sondern Ihn ebenfals zu Dero geheimen Cammer-Diener und Leib-Chirurgum von Hauss aus bestellen lassen. Uberdiss haben andere Hohe Chur- und Fürstliche Personen Seine Treue und Geschicklichkeit / dergestalt aestimiret dass Sie Ihm sonderbahre / Gnade wiederfahren lassen / wie denn drey Fürsten von Anhalt / ingleichen Seine Hochgräffliche Gnaden von Stollberg Ihm Dienste von Hauss aus / gnädigst antragen lassen. Doch hat Gott bey solchen Sonnenschein / Seiner mit trüben Wolcken nicht gar verschonet / sondern Anno 1682 den 2. Octobr. seine liebe Ehegattin von dieser Welt abgefordert / und Ihn also in den betrübten Witwer-Stand gesetzet. Weil aber der Zustand seines Hausswesens nicht wohl verstatten wollen dass Er die übrige Zeit seines Lebens in der Einsamkeit hätte zugebracht / hat es Gott / dem Er sein Anliegen andächtig durchs Gebet vorgetragen / also geschicket / dass Er nach verflossener Trauer sich ander weit verheyrathet / und zwart mit Jungfer Dorotheen / (Tit.) Herrn Georgii Taustes / Pastoris und Senioris in Giebichenstein und Crölwitz andern Tochter / welche Ihm der Vater selbst Anno 1683 den 23. April gleich an seinen Nahmens-Tage Georgii angetrauet / und mit vielen Wunsch und Segen an heiliger Städte in Gottes Nahmen zu glücklicher und gesegneter Ehe übergeben. Mit solcher hat Er gezeuget 3 Kinder / als nehmlich einen Sohn George Friedrichen / eine Tochter Dorothea Sophia / und wiederum eine Tochter Johannen Christianen / derer Aufferziehung Gott segnen / und die Leidtragende Frau Witwe kräfftiglich trösten wolle. Dass Er also durch Gottes Gnade 51 Kind-Kindes / und Kindes-Kinder / welche nicht alle haben können Nahmhafftig gemacht werden / ohne eine Schande und Unehre erlebt / welches eine sonderbahre hohe Gnade von Gott ist / die der selige Mann mit Danck erkannt und eigenhändig gepriesen hat. Sein Christenthum betreffende / so hat Er sich solches recht lassen angelegen seyn / und daher seine höchste Freude und Seelen-Wonne an Gott und in seinen heiligen Wort und Sacramenten gesucht. Des hochwürdigen Abendmahls hat Er sich zum öfftern mit hertzlicher Andacht Bussfertig gebrauchet / die Predigten Göttliches Wortes fleissig und auffmercksam angehöret / das angehörte Wort ins Leben verwandelt / dabey auch zu Hause mit den Seinigen fleissig gebetet / gesungen / und sich mit ihnen in dem Wort Gottes geübet / auch sonst andere zur Gottesfurcht dienende und erbauliche Bücher / fleissig gelesen / und also der Sorge vor seine Seligkeit nie vergessen. Im gemeinen Leben hat Er sich gegen Jedermann freundlich / dienstfertig und bescheiden / auch gegen die Armen und Nothleidenden milde und gutthätig erzeiget / und vielen nach seiner Kunst und Profession mit Rath und That / ohne entgeld / gedienet / dafür Gott seine Frau Witwe / Kinder / und sämtliche Angehörige reichlich

segnen wolle. Was endlich seine Kranckheit / und seligen Abschied aus dieser Welt betrifft / so hat sein hohes Alter / welches sonst insgemein an und vor sich selbst Kranckheits genug ist / allerley Beschwerungen mit sich geführet / daher Er auch ein und andermahl in nicht gefährliche Kranckheit gerathen / wie Er dann Anno 1689 im Septembr. mit einen gefährlichen hitzigen Fieber befallen worden / so gar / dass alle Menschen an seinen Leben / und Wiederauffkunfft gezweiffelt / weil selbiges etliche Wochen nach ein ander angehalten / und Ihn fast in allen Kräfften enerviret; Doch hat Gott das inbrünstige Gebet der Seinigen in gnaden erhöret / und Ihm diesemahl noch wieder auffgeholffen / dass Er / nach ausgestandener dieser grossen Kranckheit / den lieben Seinigen / noch einige Jahre vorstehen können / biss Er Anno 1696 um Michaelis von einen abwechselnden hitzigen Fieber / wieder angegriffen worden / welches doch nach der Zeit auch wieder remittiret / dass Er in und ausser dem Hause dass seine verrichten können. In diesen 1697 sten Jahre aber / hat sich dergleichen hitziger Zufall von neuen eingefunden / und Ihm mit aller Macht zugesetzt. Und ob man wohl an guten Medicamenten / und heilsamen Mitteln nichts ermangeln lassen / deren Er selbsten einen guten Vorath bey der Hand gehabt / man über diss auch berühmte und hochverständige Medicos, insonderheit aber / den hiesigen Stadt-Physicum (Tit.) Herrn D. Johann Katschen consuliret / und gebraucht / haben doch die Medicamenta ihren Effect nicht erreichet / sondern es ist nach Gottes Willen und Wollgefallen mit Ihm dazu kommen / dass Er grossen abgang der Kräffte gespüret / und also wohl gemercket / dass sein Stündlein heran nahe. Desswegen Er sich auch dazu geschicket / seinen Herrn Beicht-Vater (Tit.) Herrn D. Olearium, zu sich erbitten / und sich nach abgelegter Beichte / und angehörter Absolution, mit dem heiligen Abendmahl versorgen lassen / wobey Er sich recht andächtig und im Glauben getrost erzeiget / auch endlich nach dem Er eingesegnet worden seine durch Christum theuer erkauffte Seele / den 11. Febr. war gleich Dom: Estomihi früh gegen 3 Uhr / in die Hände dess Himmlischen Vaters befohlen und übergeben / und also unter dem Gebet der Umstehenden sanfft und selig verschieden Seines Alters 74 Jahr und 5 Monat.

Gott verleihe den Ihm geheiligten / und nun beerdigten Cörper im Schoss der Erden eine sanffte Ruhe / am jüngsten Tage aber eine fröhliche Aufferstehung zum ewigen Leben / sorge Väterlich vor die Hinterlassenen / und lasse Sie allerseits Ihres seligen resp: Ehe-Herrn / Vater- Gross- und Elter-Vaters Wundsches und hertzlichen Segens würcklich an Leib und Seel geniessen / und dieses alles um Jesu Christi Willen / Amen.

Diess ist der Lebens-Lauff. So wohl hat Ihn geführet /<br>
Der nunmehr Selige. Nun lebt Er ohne Noth /<br>
Der Seelen nach / bey Gott. Was schadt Ihm denn der Todt /<br>
Es wird / wer hie wohl lebt mit { Leben / Ehren } dort gezieret. Jac. I. v. 12. / I. Pet. 5. v. 4.

Welches seinen lieben und nun seligen Herrn Gevatter zu letzten Ehren hinzusetzen wolte /

*M.* Frid. Augustus Janus, Archid.

Ach Hertzeleid! Mein liebstes Vater Hertze /<br>
Ist durch den Todt von mir gerissen hin /<br>
Ach Traurigkeit! Ach welcher grosser Schmertze!<br>
Trifft mich itzund / da ich ein Weyse bin.<br>
Mein alles liegt mein Hoffen ist verschwunden /<br>
Mein Rath und Schutz / steht mir nicht ferner bey /

Ach! O Verlust! Ach! O der Schmertzens Wunden!
Sagt ob ein Schmertz / wie der zu finden sey?
Wann sich verhült der Sonnen güldne Kertze /
Das Licht der Welt; Erschricket Feld und Land /
So wird ein Kind / wann ihm das Vater Hertze /
So früh entweicht / gesetzt in Trauer-Stand /
Mann liebt den Baum / der Schatten uns gegeben /
Der uns erfrischt / mit seiner grünen Nacht /
Vielmehr ein Kind / den / der es erst ans Leben /
Und dann mit Sorg' kaum auf die Beine bracht.
Ein Wald erbebt / wann hohe Cedern fallen /
Die Tanne heult / die schlanke Bürck erblast /
Und solt bey mir kein Angstgeschrey erschallen /
Weils Vaters Haupt die Todes Sichel fast.
Ob aber gleich ich wolte gantz verderben
Mein Augen-Licht / durch steten Trähnen-Guss /
So könt ich doch nicht wiederum erwerben /
Ach! den Verlust! den ich empfinden muss.
Gott lebet noch / der itzt mir hat entrissen
Das Vater-Hertz / durch einen sel'gen Todt /
Der wird hinfort vor mich zu sorgen wissen /
Und helffen mir aus aller Angst und Noth.

Also bethränte den zwart seeligen / doch Ihm allzu
frühen Hintritt / seines hertzlichgeliebten
Herrn Vaters /

George Friedrich Händel /
Der freyen Künste ergebener.

(Die *vita* Georg Händels und das angeblich von dem Sohne stammende Gedicht wurden schon einmal neugedruckt, aber an sehr versteckter Stelle: In den Neuen Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, Halle 1889, S. 1ff. veröffentlichte J. O. Opel „Mitteilungen zur Geschichte der Familie des Tonkünstlers Händel nebst einigen sich auf den letzteren beziehenden Briefen: 1) Die hallischen Häuser der Familie des Tonkünstlers Händel; 2) Georg Händels Leichenpredigt". — Derselbe Verfasser hatte sich vorher in der Zeitschrift für Allgemeine Geschichte, Bd. 2, Stuttgart 1885, S. 147 „Zur 200jährigen Geburtstagsfeier Georg Friedrich Händels" geäußert; im zweiten Abschnitt „Der Kammerdiener Georg Händel und sein Sohn Georg Friedrich Händel" steht S. 156 das Gedicht, mit dem der Sohn, „der freyen Künsten ergebener" (!), das Hinscheiden seines Vaters „bethränte". — Chrysander (Händel I) erwähnt nur, daß auch die Leichenpredigt Georg Händels gedruckt worden sei. Die Schriftleitung)

# Kleine Beiträge

**Orgelfunktionen in Frankfurt a. M. im 15. und 14. Jahrhundert.** C. Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. (1906), führt S. 20f. den Inhalt der Amtseids-Formeln des Cantors, Succentors, Organisten und Schulmeisters am Frankfurter Bartholomäusstift an. Über ihre Quelle macht sie keine präzisen Angaben; wenn man aber ihre Angaben mit denen in der Einleitung zum 1. Bande der „Quellen zur Frankfurter Geschichte" (1884) zusammenhält, ergibt sich als Quelle die Hs. Barth.-Stift Ser. III $4^b$ des Frankfurter Stadtarchivs — eine Prachtausfertigung der Statuten des Stifts in der 1411 revidierten Fassung.

Schon der alte Kirchenrechtler Würdtwein hatte in seinen (als Textwiedergabe fürchterlichen) „Subsidia diplomatica" I (1772) 1—119 diese Statuten abgedruckt, aber nicht nach jener Hs., sondern nach einer Kopie derselben, Ser. III 3. Bei Würdtwein finden sich nur die anderen drei Eidesformeln (S. 12 und 23), aber nicht die des Organisten. Sollte die letztere nur in Ser. III $4^b$ stehen? Meine Anfrage bei der Direktion des Stadtarchivs ergab die liebenswürdige Antwort, für die ich auch an dieser Stelle danken möchte: die betr. Formel sei in den genannten zwei Hss. nicht zu finden. Dagegen übersandte mir die Direktion anderes Material über den Organisten, welches in Ser. III $4^b$ steht, aber bei Würdtwein fehlt (sei es, daß es auch in seiner Hs. fehlte oder von ihm übergangen wurde). Dieses „Registrum cantus organorum" mit einer Liste der Tage, an denen die Orgel zu funktionieren hatte, steht auf f. 33—35' und sei in der Beilage abgedruckt. Man möchte sich beinahe fragen, ob die „Eidesformel des Organisten" bei C. Valentin nicht die freie Wiedergabe eines Teils dieses „Registrum" ist.

Ein Kommentar würde zuviel Raum beanspruchen und sei vorläufig unterlassen. Dagegen möchte ich daran erinnern, daß wir ähnliche Aufzählungen von Orgeltagen bisher aus Hagenau (s. A. Pirro in der Revue de Musicologie VII 12) und Werden (s. H. J. Mosers „Hofhaimer" S. 92, wo übrigens die zuerst aufgezählten Tage nur zusätzlich sein können) kennen (abgesehen von weniger ausführlichen Angaben, z. B. über Breslau bei Moser S. 97). Für Paris vgl. M. Brenet, Les musiciens de la Sainte Chapelle, 1910, S. 12f., F. Raugel, Les grandes orgues de Paris et du departement de la Seine, 1927, S. 80f., und Y. Rokseth, La musique d'orgue au 15-me siècle et au début du 16-me, 1930, S. 160ff.

Was Frankfurt betrifft, muß zur Ergänzung noch eine Stelle der von Würdtwein nach der anderen Hs. abgedruckten Statuten angeführt werden (S. 67f.): „In organis cantabitur dumtaxat festis principalibus, vid. Nativitatis Christi, Epiphanie, Purificationis, Pasche, Ascensionis, Pentecostes, Trinitatis, Corporis Christi, Nativitatis S. Johannis, Petri, Assumptionis, Nativitatis Marie, Omnium Sanctorum, Martini, Dedicationis ac patroni, seu alias propter presentias reverentiam (hierzu vgl. „Quellen" I 26 und 53). Vesperis sanctorum a dominica quoque Septuagesime ad diem Pasche in organis non cantatur" (zur Umschreibung des Kreises der „festa principalia" vgl. S. 88).

An und für sich könnte man fragen, ob mit „in organis" nicht etwa mehrstimmiger Gesang gemeint ist; aber dieser kommt bei Würdtwein anderweitig in anderer Terminologie vor. S. 66: „Discantus vel cantus letitie a dominica in Passione Domini usque ad vigiliam Pasche, inclusive his, cum sit tempus compassionis Christi, nullus fiant, sed omnia dolorose et humilius quam alio tempore prosequentur" (schon von Ducange s. v. Discantus zitiert), sowie S. 12 (bei der Umschreibung der Amtspflichten des Cantors: er hat darauf zu sehen, daß) „psalmos et alia legenda devote, attente, morose, distincte, pausa moderata in medio et fine versuum intercepta legant, verba non syncopando, sed integre proferendo; cantum non alte nec depresse, sed medium tenendo proferant; nullus gloriando alios precurrat, nec torpendo sequatur; nullus

desidendo potens taceat, nec precipitando vocem enormem emittat; nullus arrogando discantet, nisi expertus; omnes pariter inchoent et terminent simul, legendo seu cantando". Diese Stelle scheint mir insofern bemerkenswert, als sie (wie wir es auch sonst in liturgischen Ordnungen beobachten können) den Diskant nicht anordnet, sondern reprimiert, also einen starken Betätigungsdrang auf diesem Gebiete voraussetzt.

Die Geschichte dieser Statuten ist wohl noch zu schreiben, immerhin notierte ich bei Würdtwein S. 103: Actum et datum 1323. Dies schließt nicht aus, daß darin Randnotizen oder spätere Bestandteile auf spätere Ereignisse Bezug nehmen können; es schließt auch nicht aus, daß W.-s Quelle (wie wir sahen) eine Hs. war, die noch später als Ser. III $4^b$ (1411) ist. Doch sehe ich, vorbehaltlich einer genaueren Nachprüfung, keinen Grund, warum die den Diskant betreffenden Stellen nicht schon in den Statuten von 1323 gestanden haben sollten. Ob auch die die Orgel betreffende Stelle S. 67 f.? „Quellen" I 81 und 140 lesen wir vom Bau der Orgel in der Stiftskirche 1340, was immerhin die vorherige Existenz eines solchen Instruments nicht ganz ausschließt (bei C. Valentin, S. 10 ist auch dies nicht ganz genau wiedergegeben). Immerhin: das beifolgende Orgel-Regulativ wollen wir vorsichtigerweise eher zur Neufassung der Statuten 1411 zählen (umsomehr als hier auch der Kreis der Orgeltage gegen Würdtwein stark erweitert ist) — im übrigen aber der lokalen Forschung das Wort überlassen, speziell inbezug auf eine verbesserte Fassung der oben nach Würdtwein zitierten Stellen!

Registrum cantus organorum

In organorum cantu tempore ibidem cantando / ritu ecclesie sancti Bartholomei Franckenfordensis / hic modus observetur. In vesperas anthiphonam super quintum psalmum / vel super psalmum / ympnum / antiphonam super Magnificat / et in stationibus anthiphonam de sancto Bartholomeo in reditu ad chorum / vel aliam festo presenti congruam. In missa Kyrieleyson / Sequentiam tantum organa et chorus alternatim cantabunt in organis incipiendo / et ibidem ultimum terminando. Sed antiphona vel pars eius in organis cantata, quam (in) inmediate ympnus in organis cantandus subsequitur, propter pausam inter anthiphonam et ympnum faciendam a choro repetat[ur]. Versus quoque sequentiarum compendentes, primus litera capitali rubea, alter minore nigra signati in organis / et similiter in choro / ut eandem versuum melodiam organa promant et chorus, simul sunt cantandi. In primis denique vesperas / et in missa dumtaxat / sed diebus, quibus nota „ad missam" ascribitur, ad missam tantum in organis est cantandum. In adventu preterea / Septuagesima / Quadragesima / ab omni cantu organa suspendantur. Quid autem et qualiter ibidem cantetur, in libro cantus organorum / sed quibus diebus, ordine subscripto plenius apperebit. Custos insuper vel organorum rector circa eorumdem conservationem / et custodiam / sollicitus existat / tempestive ibidem purgare faciat / corrupta statim reformare procuret / servos sine lesione folles calcare compellat / nullos omnino hora cantandi admittat vel adducat / inscios cantare non permittat / cantum quoque chori distincte, morose et sine notarum fractione compleat / infra notas non pauset / claves enormiter non tangat, ultra necessitatem nichil cantet / post cantum diligenter organa recludat, a cantilenis ludibriosis [et] canticis mundanis totaliter abstineat / quia ex hiis illusio dei / confusio cleri / indevotio populi / periclitatio instrumenti frequenter oriuntur.

Require festa in organis peragenda

In nativitate domini /
Stephani prothomartiris /
Johannis evangeliste /
In circumcisione domini /
Epiphania domini /

In die Erhardi episcopi /
Agnetis virginis. Ad missam /
Karoli imperatoris /
In purificatione Marie /
Sabbato ante Septuagesimam / ad missam /
Die sancto Pasche /
Feria secunda /
Feria quinta post octavam Pasche de sancto Bartholomeo /
Johannis ante portam. Ad missam /
Die sancto / Ascensionis /
Sabbato post ascensionem domini / de beata virgine, ut in eiusdem nativitate, ex parte Winrici instito /
In die sancti Servatii, institutione Conradi de Lewenstem /
Die sancto Penthecostes /
Feria secunda /
In festo Trinitatis /
In festo Corporis Christi /
Marcellini et Petri /
In translatione Bartholomei. Ad missam /
In nativitate Johannis Baptiste /
Petri et Pauli apostolorum /
In divisione apostolorum / ad missam /
Marie Magdalene /
Anne vidue /
Marthe hospite Christi /
In dedicatione ecclesie /
Laurentii / ad missam / ex parte / Johannis Ledirhus, vicarii huius ecclesie /
In assumptione beate Marie /
In octava Assumptionis / ad missam /
Bartholomei apostoli /
In decollatione Johannis / ad missam /
In octava Bartholomei / ad missam /
In nativitate / Marie / [1]
Kunegundi imperatoris, vesperas et missa / [1]
In festo / Omnium sanctorum
In octava / Omnium sanctorum / ad missam /
Martini episcopi /
Elyzabeth vidue /
Catherine virginis /
Sabbato ante adventum / ad missam /

J. Handschin (Basel)

[1] Im Original sind diese beiden Angaben in umgekehrter Reihenfolge geschrieben, dafür die erstere am Rand mit einem [b] und die letzere mit einem [a] versehen.

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1934/35

Nachtrag

**Amsterdam.** Privatdozent Dr. K. Ph. Bernet Kempers: Einführung in die Mg — J. S. Bach (Fortsetzung) — Mensuralnotation — Verzierungspraxis — CMi: Die Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts — Fünf Einzelvorträge: Der Einfluß der Literatur auf die Musik des 19. Jahrhunderts.

**Breslau.** Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Abriß der Geschichte und Th der antiken Musik (2) — Lektüre altgriechischer Musikschriftsteller (2).

**Dresden.** Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Richard Wagners Leben und Werke.

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Mg V (1730—1800) (4) — Die Symphonie der Romantik I (4) — Mg Ü (2).
Lektor Dr. Senn: liest nicht.
M. Berg-Brandmayer: G (2).

**Leipzig.** (Berichtigung.) Prof. Dr. H. Schultz: Kantate und Oratorium (3!).

# Bücherschau

**v. Bartha,** Dénes. Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490). (Musicologia Hungarica, Bd. I.) 8°, 124 S. u. 12 S. Notenbeispiele. Budapest 1934.

Die Veröffentlichung dieses Musiktraktats darf von uns herzlich begrüßt werden. Denn fürs erste erhalten wir hierdurch einen wertvollen Beitrag zur Charakterisierung der musikgeschichtlichen Lage in Ungarn zu einer Zeit, da dieses Land durch das Beispiel der Königlichen Hofhaltung — wie wir u. a. aus früheren Arbeiten des Herausgebers wissen — entscheidende Schritte zur mehrstimmigen Musikpflege unternahm. Der Traktat ist sogar einer der wenigen Zeugen, die sich aus dem damals sehr hoffnungsvoll erblühenden Musikleben über die kulturmörderische Periode der Türkenkriege hinweg erhalten haben. Sodann aber wird durch diese Lehrschrift und die in ihr deutlich erkennbare Hauptquelle unsere Aufmerksamkeit wieder auf ein Gebiet der Musiktheorie hingelenkt, das in unserer neueren Literatur etwas in den Hintergrund gedrängt wurde.

Die Person des Verfassers des vorliegenden Traktats kennen wir nicht näher. Sie gehörte vielleicht dem Augustinerkloster zu Sárospatak (im Gebiete von Tokaj) an. Ob sich der Name eines Magisters, der dort Musik lehrte, erhalten hat, muß sich erst aus weiteren Forschungen ergeben. Den Traktat verdanken wir einer Nachschrift, die sich Ladislaus de Zalka (Szalkai), nachmaliger Erzbischof von Gran und Fürstprimas von Ungarn, zu Ende seiner in Sárospatak verbrachten Studien im Jahre 1490 angelegt hat. Die vorliegende Druckausgabe vermittelt ihn in zuverlässiger Lesung des Textes (S. 63—114 des Buches); die ursprünglich eingestreuten Notenbeispiele sind unter dankenswerter Beibehaltung der alten Neumenschreibung in einen Notenanhang verlegt (S. 117—128), einige schwieriger zu erklärende Stellen oder sonst interessante Seiten der Handschrift sind in neun Photokopien beigegeben. Die Einleitung unterrichtet über die handschriftliche Quelle und die Persönlichkeit des Schüler-Kopisten, über Lehrstoff und Quellen des Traktats (S. 1—32 ungarischer, S. 33—52 deutscher Text).

Es ergibt sich nun: Der Traktat ist im wesentlichen kompilatorischer Art. Hauptquelle ist der nach einem Codex (saec. XV. ineunt.) der Stadtbibliothek Trier veröffentlichte Anonymus XI bei Coussemaker Scriptores III. Etwa ein Viertel des Traktats verrät wenn auch nicht durchweg selbständige Gedanken, so doch eigene Formung; darunter befindet sich das nach scholastischer Methode schön angelegte Prooemium (im Anschluß an Ps.-Aristoteles) und der eine liturgische Spezialfrage hervorhebende Schluß (wieder in Zusammenhang mit Anon. XI Couss. III, 432). Hinsichtlich des Lehrstoffs,

der in vier „partes principales“ disponiert ist, umfaßt unser Traktat nur die Hälfte der zeitgenössischen Theorie, das Gebiet der musica plana, um hier noch die alte Bezeichnung zu gebrauchen.

Im wesentlichen teilt also die ungarische Schulschrift die Charakteristik des Anonymus XI. Welcher Art ist nun diese?

Der Herausgeber folgt der herkömmlichen Ansicht, wenn er dem Anonymus XI französische Herkunft zuschreibt. Zweifellos gehört er aber der deutschen Nation an; der in den Notenbeispielen hervortretende deutsche Choraldialekt beweist es (vgl. hierüber P. Wagner, Einführung usw., Bd. II u. III). Der Anonymus hinwieder lehnt sich stark an Johannes Cotto an, den er unter der Bezeichnung Johannes Holandrinus einführt (so nach Riemann, Gesch. der Musiktheorie [2], S. 286; F. X. Mathias, Die Tonarien, 1903, S. 55; Derselbe, Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist, 1903, S. 88). In der Tat verweisen, wie bereits der Herausgeber richtig beobachtete, die unter letzterem Namen zitierten reimlosen Memorialhexameter auf einen Theoretiker etwa der Cottonischen Generation; möglicherweise entsprangen diese der Schultätigkeit Cottos selbst, von der sich dann im niederfränkischen Gebiet einiges erhalten hätte. Wenn aber die Pataker Schulschrift demselben Joh. Hollandrinus das neuere und noch dazu ganz unverstandene Tetrachordsystem (Abschnitt A 54) zuschreibt, so ist das ein offenkundiger Anachronismus.

Was nun das Stoffgebiet anlangt, das in der Schulschrift des Szalkai und bei dem Anonymus XI behandelt wird, sieht man deutlich, wie sich eine Allgemeine Musiklehre und eine eigentliche Chorallehre voneinander abheben; diese Scheidung ist zunächst nur sachlich-methodisch getroffen, noch nicht auch mit dementsprechender Bezeichnung hervorgehoben. In didaktischer Beziehung operieren beide Schriften glänzend mit Memorialversen, choralischen Beispielen und eigenen demonstrierenden Cantus, wobei die ungarische Schulschrift in dem litaneiartig respondierenden „Consors trinitatis“ (Notenbeispiel 15) anscheinend ein Unikum überliefert, das übrigens auch zur Vorgeschichte der Musikermotetten zu zählen ist; die Memorialverse insbesondere sind aber, wie schon erwähnt, reimlose Hexameter älteren Stils. Eine sachlich neue Einstellung ist gebunden in eine Darlegung von traditioneller, aber bewährter Haltung. Die Behandlung des Chorals mußte sich gemäß seiner Eigenart und liturgischen Einstellung in festgelegten Bahnen bewegen; der Hauptreiz der beiden Traktate liegt in den Kapiteln, die als Allgemeine Musiklehre bezeichnet werden können und denen auch der Herausgeber in seiner Einleitung (Quellennachweis) die vorzüglichere Aufmerksamkeit zugewandt hat.

Der Anonymus XI fertigte einen hochstehenden Traktat. So z. B. hielt er sich frei von der eigentlich antikisierenden und längst unfruchtbar gewordenen Tetrachordlehre. Die Schulschrift von Patak hingegen glaubt eine Darstellung des Tonsystems in Tetrachordeinteilung beifügen zu müssen, die aber nur wieder beweist, daß jener Zeit (vgl. bereits Joh. Cotto, Gerb. II 235) das Verständnis für Tetrachord und tetrachordische Systematik völlig verlorengegangen ist (siehe die ungeordnete Lage der Halbtöne in den Tetrachorden, Abschnitt A 54). In die Fassung des Anonymus XI, die wir aus Trier besitzen (Couss. III), und in jene, auf die sich die Pataker Schulschrift stützt, haben sich bereits gewisse Nachlässigkeiten eingeschlichen. Von diesen sei als auffallend erwähnt, daß auf die Tonbezeichnung mittels großer, kleiner und verdoppelter Buchstaben, die genau so gut geordnet war wie unsere heutige Bezeichnung nach großer, kleiner und x-gestrichener Oktave, bereits zu wenig geachtet ist und dadurch Unklarheiten entstehen: so in Abschnitten A 34ff. über Solmisation und Guidonische Hand (vgl. Ambros, Gesch. der Musik II [3], 192) und in den zugehörigen Notenbeispielen, wo es an der richtigen, die Funktion deutenden Textlegung fehlt (die Melodien der Pataker Schulschrift sind ganz schematisch gestaltet, stehen künstlerisch unter denen der Hs. Trier), ferner in Abschnitt A 54 bei Darstellung des Tonsystems und der Solmisation.

Es ist noch zu vermerken. Eine spezielle Augustiner-Liturgie (S. 38) gibt es meines Wissens nicht. Die Kenntnis der drei antiken Tongeschlechter Diatonik, Chromatik und Enharmonik wurde dem Mittelalter nicht bloß durch Boethius vermittelt (S. 41), sondern namentlich auch durch Martianus Capella und die Kommentare zu ihm, von denen der wichtigste der von Remigius von Auxerre (Gerb., Scr. I, 63—94) ist. In dem lehrhaften Cantus „Ter trini sunt modi“ (S. 119), der übrigens außer den vom Herausgeber erwähnten Quellen auch in Cod. 371 des Leipziger Thomasarchivs überliefert ist (P. Wagner, in ZMW XII, 135f.), ist das ♭-Vorzeichen zu tilgen; durch Ton *b* wird z. B. die demonstrierende Melodie bei „semitonium“ sogar um ihren Sinn gebracht. Bei den einleitenden Worten über die Alterationen im Tonsystem (S. 47) und in der Kon-

kordanztabelle zu den Notenbeispielen des Traktats (S. 56ff.) wäre eine Verwertung der hierüber existierenden Spezialliteratur (Jacobsthal, Bomm) und die Heranziehung allenfalls auch ungarischer Choraldenkmäler angenehm gewesen.

Endlich dürfen wir noch der Freude Ausdruck verleihen, daß das ungarische Nationalmuseum sich entschlossen hat, die ungarischen musikwissenschaftlichen Arbeiten in einer geschlossenen Reihe und einer doppelsprachigen Ausgabe, wie aus vorliegendem Band zu entnehmen ist, einer breiteren Öffentlichkeit bekanntzumachen.

O. Ursprung

**Blume,** Friedrich. Die Evangelische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft hrsg. von Ernst Bücken). — 172 S. Potsdam 1931, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Man muß es dem Herausgeber des „Handbuchs der Musikwissenschaft" als ein besonderes Verdienst anrechnen, daß er in dem Gesamtplan des Werkes evangelische und katholische Kirchenmusik als zwei selbständige Gebiete betont, indem er sie aus der allgemeinen Musikgeschichte herauslöst und ihnen jeweils eine ausführliche Behandlung zuteil werden läßt. Pate scheint dabei das Adlersche Handbuch der Musikgeschichte gestanden zu haben, das (in allerdings erheblich kleinerem Rahmen) zum erstenmal diese Sonderung durchführt, während bis dahin innerhalb der universalgeschichtlichen Darstellungen evangelische und katholische Kirchenmusik mehr oder weniger unauffällig in der allgemeinen Musikgeschichte aufgingen. Eine derartige Abtrennung, wie sie bei Adler und Bücken versucht ist, hat natürlich Vor- und Nachteile, und zumal die Schattenseiten treten besonders sichtbar hervor. Sie liegen in der Gefahr des Zweimalsagens, die für weite geschichtliche Strecken nahezu unvermeidbar ist. Der Bearbeiter der mittelalterlichen Musikgeschichte bis ins Zeitalter der Gegenreformation hinein ist gezwungen, auf die Persönlichkeiten und Stilwandlungen der im Vordergrund stehenden katholischen Kirchenmusik entscheidendes Gewicht zu legen, die der Verfasser der katholischen Kirchenmusikgeschichte mit kaum größerer Ausführlichkeit (wenigstens innerhalb dieses Unternehmens) zu behandeln vermag. Und im Barockzeitalter liegen die Dinge ähnlich im Hinblick auf die evangelische Kirchenmusik: Persönlichkeiten wie Schütz und Bach müssen zwangsläufig zweimal behandelt werden. Das wird sich, wie gesagt, bei einer derartigen Problemstellung schwerlich ändern lassen, und es ist schon viel erreicht, wenn eine solche Doppelbearbeitung keine gegensätzlichen Auffassungen oder gar Widersprüche hervorruft (wie dies etwa in den beiden Bänden „Musik des 19. Jahrhunderts" und „Moderne Musik" der Fall ist). Damit wird die Einheitlichkeit, die doch von einem derartigen Werk besonders nachdrücklich gefordert wird, ernstlich in Frage gestellt. Andererseits liegen die Vorzüge einer Ablösung der Kirchenmusik von der allgemeinen Musikgeschichte auf der Hand. Dann nämlich, wenn dabei das spezifisch Kirchliche, Konfessionelle und Liturgische als geistige Grundmächte gesehen werden, die eine arteigene Kirchenmusik erzeugen. Und da muß nun gesagt werden, daß Blume in dieser Problemschau seine primäre Aufgabe erblickt hat, die er in einer ungemein flüssigen, klaren und eindringlichen Darstellung entwickelt. Was Blume mit dieser „Evangelischen Kirchenmusik" gibt, ist nicht mehr und nicht weniger als eine Geschichte des Protestantismus, gesehen von seiner Kirchenmusik aus, abgelesen an den musikalischen Gebilden, die der Protestantismus in seinen Dienst gestellt hat. Das ist schon aus den Kapitelüberschriften ersichtlich, die die übliche kirchengeschichtliche Einteilung auch dem kirchenmusikalischen Ablauf zugrunde legen. Die Periodisierung der evangelischen Kirchenmusikgeschichte wird somit zum erstenmal aus der kirchengeschichtlichen Periodeneinteilung gewonnen, und Blume bleibt auch im Verlauf seiner Darstellung den Beweis nicht schuldig, daß diese Identität eine innere, organische ist und keineswegs eine äußere Angleichung darstellt. Dadurch gewinnt das Buch im Rahmen des Gesamtwerks eine völlig selbständige Bedeutung und rechtfertigt erst in vollem Umfang die Absicht des Herausgebers, der evangelischen Kirchenmusik neben der allgemeinmusikgeschichtlichen Darstellung eine eigene und eigenwertige Behandlung zuteil werden zu lassen. Wenn auch die musikalischen Stilwandlungen innerhalb der evangelischen Kirchenmusik von Blume sorgsam nachgeprüft, geklärt und bis in Einzelheiten dargestellt werden, so liegt doch darauf nicht der Hauptakzent. Dem Verfasser kam es in erster Linie darauf an, die Ereignisse und Gestalten der evangelischen Kirchenmusik vom 16. bis ins 19. Jahrhundert als Manifestationen der kirchlich-konfessionellen Gesamtbewegung verständlich zu machen und dabei zu zeigen, wie sich das geistige Antlitz des Urprotestantismus in seiner kultischen Musik ausprägt, wie die folgenschwere nachreformatorische Entwicklung, die mystisch-

spiritualistischen Strömungen um 1600, die Spaltung in Orthodoxie und Pietismus der protestantischen Musik ihren Stempel aufgedrückt haben, und wie schließlich die gewaltigste Großmacht der neueren Geistesgeschichte, die Aufklärung, die den lutherischen Protestantismus an seiner Wurzel tödlich traf, auch der evangelischen Kirchenmusik jeden Nährboden entzogen hat. Nachdrücklicher hätte vielleicht von Blume noch unterstrichen werden können (obwohl seine Darstellung diese Lage durchaus kennzeichnet), daß alle Bemühungen der Unionstheologie im Barock zu keinen dauerhaften Ergebnissen geführt haben, während gerade hier, im Bereich der Kunst, die größten Genies der evangelischen Kirchenmusik, Schütz und Bach, eine „Einigung" zustande gebracht haben, eine Synthese der kirchlich-orthodoxen und individualistisch-pietistischen Strebungen in einem jeweils modernen, aber gleichzeitig auch auf Luther zurückweisenden Sinne. Es muß im übrigen bei all den kirchengeschichtlich-theologischen Ausführungen Blumes, die auf einer soliden Sachkenntnis beruhen, besonders anerkannt werden, daß sich der Verfasser hier nicht zu weitschweifigen, prunkenden Ergüssen verleiten läßt, die eine innere Beziehung zum Hauptproblem vermissen lassen würden. Diese Teile sind vielmehr außerordentlich gestrafft und organisch in den musikgeschichtlichen Tatsachenzusammenhang eingegliedert, der in keinem Augenblick außer acht gelassen wird.

Blume baut in seiner Darstellung vom Allgemeinen, Ganzen ins Einzelne. Er sieht zuerst und immer die große Linie der Entwicklung, der die evangelische Kirchenmusik im Lauf der Jahrhunderte folgt, indem er die Grundkräfte herauslöst, die das Phänomen „Evangelische Kirchenmusik" ins Leben riefen, und deren allmähliches Schwinden die tiefere Ursache für dessen Zerfall bildet. Da ist zunächst die Gegenwartsverbundenheit, Aktualität. Die evangelische Kirchenmusik macht alle musikstilistischen Strömungen und Wandlungen bis zur „Weltlichkeit" des Spätbarock mit. Und wenn man im 18. Jahrhundert gegen die Verweltlichung in der Kirchenmusik protestierte, so sei dies ein Zeichen dafür, daß man zu dieser Zeit den Aktualitätstrieb der evangelischen Kirchenmusik nicht mehr verstanden hat. Es scheint mir indessen, daß Blume den Aktualitätstrieb zu absolut faßt, und daß dieser Begriff an diesem Punkt seine Grenzen findet. Wie der Protestantismus als christliche Konfession nicht bedingungslos allen geistigen Strömungen und Neuerungen folgen kann ohne Gefahr zu laufen, seine wahren Grundlagen als christliche Religion dabei zu verlieren und sich als solche aufzugeben, so kann auch protestantische Kirchenmusik nur solange aktuell und gegenwartsverbunden sein, als geistliche und weltliche Ausdruckssphären sich in wesentlichen Punkten noch berühren. Im 16. Jahrhundert herrschte nahezu auf der ganzen Linie eine solche Übereinstimmung — darüber weiß Blume Treffendes zu sagen. Nach 1700 empfand man aber bereits lebhaft die große Spannung zwischen Geistlich und Weltlich und lehnte deshalb die konzerthaft-glänzende und opernhafte Kirchenmusik des Spätbarock als profan ab.

Als zweite Grundkraft nennt Blume die Volksverbundenheit, den nationalen Charakter der evangelischen Kirchenmusik, der in der Besitzergreifung des Liedes als eines betont deutschen Volksgutes zum Ausdruck kommt. Und als dritte Wurzel und lebenspendende Kraft bezeichnet er schließlich die Anknüpfung an die liturgische Tradition der römischen Kirche. In dem Maße, wie diese drei Grundmächte der evangelischen Kirchenmusik in ihrer Wirksamkeit zurücktreten (die liturgische seit 1580, die Volksverbundenheit seit 1620, die Gegenwartsverbundenheit seit 1680 — all diese Daten cum grano salis) und schließlich versiegen, entfernt sich auch die Kirchenmusik von ihrer ursprünglichen Bestimmung und Haltung und geht einem „Zerfall" entgegen, gleichwie, nach dem bedeutsamen Wort von Paul Graff, die Geschichte des lutherischen Gottesdienstes die Geschichte seines Verfalls geworden ist. Bachs Werk ist die Genietat eines Einzelnen, im Spätstadium ebenso singulär und außergeschichtlich wie die letzte Schaffensphase von Heinrich Schütz.

Ein breiter Raum wird in Blumes Darstellung dem Reformationszeitalter zuteil. Vielleicht ist dieses Kapitel etwas zu ausführlich geraten im Hinblick auf die Fülle der Erscheinungen, die das zweite Hauptkapitel (Zeitalter des „Konfessionalismus") bevölkert und hier in ziemlicher Gedrängtheit abgehandelt werden muß. Im Mittelpunkt steht natürlich Luther der Musiker, Liturg, Organisator und vor allem seine Musikanschauung. Dieses oft und gern, von Berufenen und Unberufenen behandelte Thema wird von Blume unter gründlicher Verarbeitung der einschlägigen Literatur mit großer Anschaulichkeit abgehandelt, wobei manches neue Licht auf Altbekanntes fällt. So z. B. wenn bei Gelegenheit der beiden Aussprüche über Josquin auf die seelische Spannung bei Luther zwischen renaissancehafter Weltfreudigkeit und deutsch-mön-

chischer Askese hingewiesen wird, woraus man die Vermutung ableiten darf, daß Josquin für Luther eine größere Bedeutung besaß, als bis zum Augenblick noch dokumentarisch zu belegen ist. Auch das Kontrafakturenwesen findet durch Blume eine stichhaltige Erklärung. Nicht um einen Kampf zu führen gegen das, was dem Volk lieb und teuer war (weltliches Lied), und nicht deshalb, weil die Melodienbildung mit der Überproduktion an geistlichen Texten nicht Schritt halten konnte, nahm man weltliche Melodien herüber, sondern weil „für Luthers Ideen das bekannte und im Volk verbreitete Melodiengut ein willkommener Helfer zur Verbreitung des gedichteten Evangeliums war". Nicht ganz einverstanden erklären kann ich mich mit den Folgerungen, zu denen Blume im Anschluß an seine Ausführungen über „Weltlich und Geistlich" gelangt (S. 13), wobei die Verwendung weltlicher cantus firmi bei den Niederländern nicht als „Verweltlichung" gedeutet wird und man nur zu ihnen gegriffen habe, weil man keine ebenso gestalteten geistlichen Melodien besaß. Ausführlich wird von Blume die Originalitätsfrage der neuen Liedmelodien behandelt, wobei er den eindeutigen Standpunkt vertritt, daß die Frage nach der Herkunft der Melodien als nebensächlich gegenüber ihrer Werthaltigkeit anzusehen sei. Dem wird man grundsätzlich beipflichten müssen, wenn man dabei auch nicht die Skepsis Blumes bezüglich der Aussichten einer detaillierten Melodieuntersuchung zu teilen braucht. Eine historische Forschung wird im übrigen an dieser Frage (nach der Herkunft der Melodien) nicht vorbeigehen dürfen; sie wird sie freilich in einem wissenschaftlichen Geist und nicht im Sinne konfessioneller Voreingenommenheit, wie ehedem, erörtern müssen. Eine Folge dieser Anschauung Blumes ist auch seine außerordentliche Zurückhaltung bei der Bestimmung der eigentlichen Luthermelodien. Gerade weil die Quellenlage in diesem Punkt nicht sehr ermutigend ist, müßte eine stilkritische bzw. -psychologische (u. U. auch schallanalytische) Methode hier neue Gesichtspunkte zu gewinnen suchen. Gibt es so etwas wie einen Lutherischen Melodiestil und kann man, ausgehend von den wenigen, Luther mit Bestimmtheit zuzuschreibenden Melodien auf den vorgenannten Wegen noch andere, zweifelhafte, für ihn reklamieren? Etwas kurz und zu selbstverständlich wird die Chronologie der Lutherlieder behandelt (S. 22) und die Frage als geklärt angesehen. Der Zwiespalt F.. Spitta — Lucke ist noch nicht überbrückt. Blumes Behauptung (S. 27), daß die gregorianischen Melodien in ihrer „damaligen Gestalt" in die evangelischen Sammlungen liturgischer Gesänge übergegangen seien, wurde etwa gleichzeitig auch von anderer Seite bestätigt (Schrems). Beachtenswert ist dagegen der Hinweis C.-A. Mobergs (Acta Musicologica III, 78), daß in den evangelisch-liturgischen Gesangbüchern Dänemarks die zahlreichen Melismenkürzungen gegenüber den römischen Vorlagen auffallen. Dieses Vorgehen würde sich ungefähr mit jenen frühen Versuchen Luthers und seiner musikalischen Mitarbeiter decken, die eine „protestantische Gregorianik" zum Ziele hatten (Luthers „Deutsche Messe" und Walters Passion). Über deren evangelische und deutsche Eigenart wäre noch mancherlei in Ergänzung zu Gebhardts Ausführungen (Jahrb. der Luthergesellschaft 1929) zu sagen gewesen. Klar und überzeugend erörtert Blume weiterhin das „Urformenproblem" beim evangelischen Choral, hier wie überall die vorhandenen neueren Forschungen kritisch abwägend und ergänzend. Es gibt keine polymetrischen Urformen im einstimmigen Gesang, wenn diese auch einer gewissen neueren, expressionistisch angehauchten Richtung so sehr am Herzen liegen. Die polymetrischen Fassungen in den frühen Gesangbüchern sind keine primär einstimmigen, sondern entstammen Figuralsätzen. Und die Gemeinde sang wohl „in jedem Falle so, als ob sie chorale Aufzeichnungen vor sich hätte, d. h. ungefähr im natürlichen Rhythmus des Verses. Singt sie also auch nicht isometrisch, so doch nicht sehr viel anders in quasi-orchestischen, von den rhythmisch-metrischen Qualitäten des Verses bestimmten Bewegungsformen".

Den Höhepunkt erreicht das erste Kapitel in der Besprechung der frühprotestantischen Figuralmusik, besonders der beiden großen Sammlungen von Walter und Rhau. Blumes Darstellung zeigt hier vielleicht am eindringlichsten die Vorzüge, die das ganze Buch kennzeichnen: klar und anschaulich, dabei in nicht zu übertreffender Kürze und Prägnanz den Sachverhalt zu schildern und dabei den geistigen Kräften nachzuspüren, die die musikgeschichtlichen Erscheinungen bewirkt haben. Gegenüber der eindeutigen Beschränkung auf den spätgotisch-deutschen Satz der figurativen c. f.-Bearbeitung (ist er wirklich so ausschließlich deutsch?) und den odenhaft-humanistischen Kantionalstil bei Walter, erblickt Blume bei Rhau mit Recht eine außerordentliche Mannigfaltigkeit in stilistischer Hinsicht vom schlichten Kantionaltypus bis zur Josquinisch inspirierten Liedmotette. Ungemein plastisch kenn-

zeichnet Blume die einzelnen Individualitäten des Rhaukreises und setzt ihr Werk mit den geistigen Geschehnissen der Zeit in Beziehung. Besonders hervorgehoben zu werden verdient seine Rehabilitierung des bedeutendsten Nachzüglers der Musiker um Rhau, des Nachfolgers Walters im sächsischen Hofkapellmeisteramt, M. Le Maistre, dessen kirchenmusikalisches Schaffen werthaltiger ist, als es Winterfeld dereinst geschildert hat. Neben dieser deutschen Figuralmusik ist es vor allem die lateinische, die Blume in den Vordergrund stellt und ihr mit vollem Recht einen erheblichen Anteil an dem frühprotestantischen Musikbestand zumißt. Diese lateinische Kunstmusik innerhalb der evangelischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ist größtenteils noch gar nicht durchforscht. Blume hat das Verdienst, als erster auf dieses Gebiet aufmerksam gemacht und die grundlegenden lateinischen Sammelwerke Rhaus in Umrissen gekennzeichnet zu haben. Auf Einzelheiten einzugehen, würde hier zu weit führen; nur ein kleiner Zweifel sei hier geäußert hinsichtlich der „Missa quodlibetica" (einer Messe, die in den liturgischen Text deutsche Lieder einlegt), von der Blume behauptet, daß sie später geradezu ein Lieblingstypus der evangelischen Messe geworden sei. Für das 17. Jahrhundert läßt sich jedoch diese Gattung, die übrigens von verschiedenen Autoren recht verschieden definiert wird und sich auch in der Blumeschen Definition etwa mit dem Kyrie quodlibeticum von M. Praetorius in dessen „Missodia" keineswegs deckt) nicht belegen, sie beschränkt sich sicherlich auf das Reformationszeitalter und dürfte auch da relativ spärlich vertreten sein, besonders angesichts der weitgehenden Literaturgemeinschaft innerhalb der katholischen und evangelischen Kirchenmusik, auf die Blume auch ausdrücklich hinweist.

Die lateinische Figuralmusik nahm nach der Jahrhundertmitte im lutherischen Gottesdienst dermaßen überhand, daß der deutsche Liedsatz und der Gemeindegesang immer mehr zurücktraten. Das war symptomatisch für die allgemeine Entwicklung des lutherischen Protestantismus, die sich in Richtung auf eine erneute Spaltung vollzog und den Gegensatz zwischen einer städtisch-humanistischen Gebildetenschicht und einem vorwiegend ländlichen, bildungsfremden Laientum schuf. Mit dem Vorherrschen des Latein, dem Überwiegen der Kunstmusik, wurde der Gottesdienst eine Angelegenheit der Bildungsschicht, die sogar zu dem absonderlichen Mittel der Latinisierung Lutherscher Lieder griff. Dies alles stellt Blume mit großer Anschaulichkeit und Überzeugungskraft dar und sagt sehr fein (S. 68): „... an Luthers Stelle war Melanchthon getreten. Aus der neuen Forderung nach einem einheitlichen Gemeindegottesdienst einerseits und aus dem Fortgang der begonnenen Spaltungen andererseits erwuchsen der evangelischen Kirchenmusik die Kräfte, die sie in der nächsten Periode durchströmten und umformten". Der Beginn dieses Umformungsprozesses bezeichnet kunstgeschichtlich die Wende zum Barock. Die Psychologie des Zeitalters enthüllt sich in einem Prozeß der Differenzierung, Individualisierung aller geistigen Tätigkeit, um einen zweiten, gegenüber der Renaissance verschärften Vorstoß modern-individualistischen Geistes, aber auch um eine ins Riesenhafte wachsende Spannung zwischen den ichhaft-individualistischen und den traditionserfüllten, ganzheitlich-gemeinschaftbildenden Kräften. Blume setzt innerhalb der evangelischen Kirchenmusik diesen Wendepunkt um 1570 an: die Reformationsepoche wird abgelöst von der Epoche der Gegenreformation (bis gegen 1620). Der Künstler wird aus einem Gemeindeglied, das lediglich Anbeter, Diener am Wort sein will, zum Prediger, der durch die Art seiner musikalischen Äußerung das Schriftwort neben dem Geistlichen erschöpfend auslegen kann. Das Kunstwerk beginnt nicht mehr „die Ganzheit des Glaubens und der Lehre, die in der Gesamtheit der Gemeinde wurzelt" zu spiegeln, sondern den einmaligen Ausdruckswillen. Blume schildert im einzelnen, wie die Gegenreformation die Entwicklung der protestantischen Musik bestimmt hat, wie die beginnende Auseinandersetzung zwischen Calvinismus und Lutheranertum ihre Schatten auf die Kirchenmusik warf, wie der hugenottische Psalter auf Grund seiner höfisch-modischen Dichtungsformen und der aktuellen satztechnischen, auf Gemeindebeteiligung hinweisenden Struktur die Entwicklung der lutherischen Kantionalien mitbedingte, wie diesem schlichten Kantionalsatz ein kunstvoller motettischer Liedsatz gegenübertritt, die Liedmotette, die mit dem Choral-c. f. frei schaltet und die „darstellende" Kunst des Reformationszeitalters in eine „deutende" (im Anfangsstadium noch nicht sogleich expressive) umzubiegen begann. Hier stellt Blume auch die Bedeutung Lassos für die evangelische Kirchenmusik der Epoche ins rechte Licht und verfolgt die Spuren des Meisters in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, des Thüringers Eccard und des leidenschaftlichen Südtirolers Lechner. Schließließlich werden in diesem Zusammen-

hang noch H. L. Haßler und M. Praetorius gekennzeichnet als „Angehörige schon einer jüngeren Schicht des Zeitalters der Gegenreformation“, Praetorius als „das protestantisch-norddeutsche Gegenbild des gegenreformatorisch-südlichen Palestrina“. Die protestantische Liedmotette erfährt in dieser Generation ihre Höchststeigerung, sie wird zum erklärten Bollwerk gegenüber den Mächten der Rekatholisierung. Ihr tritt — in der Reformationszeit nur schwach vorbereitet — die lateinische und vor allem deutsche Spruch(Evangelien-, Psalm-)motette zur Seite, die bald die Vorrangstellung der älteren Gattung brechen sollte. Auch hier, und hier vor allem ist es der späte Lasso, der in höchstem Maße befruchtend auf die deutschen protestantischen Meister eingewirkt hat. Blume formuliert seine Meinung über die stilistische Orientierung der evangelischen Kirchenmusik jener Epoche sehr scharf dahin, daß Lasso und „die im wesentlichen selbständig gebliebene Entwicklung der späteren Lasso-Schule“ jener Kunst das Gepräge geben, nicht Venedig und die beiden Gabrieli. Erst mit Beginn des großen Krieges setze die „Überflutung der eigenartig-heimischen Entwicklung“ und ihre Vermischung mit der italienischen Musik ein. Im wesentlichen muß sich Blume (aus Raummangel) auf die Behauptung dieser durchaus neuartigen Meinung beschränken, die den italienischen Einfluß bis zu dem jungen Schütz hin verneint und die Eigenständigkeit einer nordisch-deutschen Entwicklung festlegt. Trotz grundsätzlicher Zustimmung möchte ich aber doch gegen diese überscharfe Formulierung Bedenken tragen, zumal weite Teile dieses Gebietes im Detail noch unerforscht sind und auch z. B. von M. Praetorius noch keineswegs feststeht, wie weit sein „Erstlingswerk“ (gedruckt 1607, s. Tafel IV, Rückseite) italienisch beeinflußt ist.

Das Mittelstück des zweiten Kapitels behandelt die „Epoche der Orthodoxie und Mystik“. Schütz, Schein und Scheidt werden treffend charakterisiert und in ihrer Beziehung zur neuen mystischen Religiosität untersucht. Hier und im Kapitel „Bach“ empfindet man mit besonderem Bedauern die Raumbeschränkung, die Blume auferlegt war. Und es ist trotzdem erstaunlich, wieviel Neues und wieviele Anregungen, mit denen sich die Forschung erst noch im einzelnen zu beschäftigen haben wird, er in diesen knappen Abschnitten zu geben weiß. Bei diesen drei Meistern, zu denen nochmals Praetorius vergleichsweise herangezogen wird als der „zentrale Vertreter der lutherischen Orthodoxie in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik“ werden die teils gegensätzlichen, teils im tiefsten Grunde wesensverwandten Strömungen der predigthaft-orthodoxen und erbaulich-mystischen Religiosität scharf und überzeugend herausgearbeitet. Die Basis ist damit geschaffen, auf der nun die grundsätzliche Frage erörtert werden kann: welche Werke sind in der gesamten Epoche als wesenhaft orthodox, welche als von mystischem Geist inspiriert anzusehen? Wo ist hier das im musikalischen Sinne Trennende zu erblicken? Unter diesem Gesichtspunkt wären dann nicht nur die Großmeister, sondern auch die kleineren Talente, die Blume noch vorwiegend nach stilkritischen Kategorien würdigt, zu betrachten. Andererseits wäre bei Schütz neben der ausführlichen Kennzeichnung seiner Religiosität eine etwas eingehendere Berücksichtigung der stilistischen Haltung mehrerer Hauptwerke (etwa der Cantiones sacrae, vor allem aber der großen, mehrchörigen Psalmen) nicht unerwünscht gewesen.

Das letzte Kapitel dieses dreigliedrigen Mittelteils (Pietismus und Aufklärung) bringt u. a. eine äußerst gedrungene Zusammenfassung und Klassifizierung des Kantatenschaffens der Bachzeit. Die Typen der „Erbauungskantate“, der „Predigtkantate“ und der „kontemplativen Perikopenkantate“ sind die sichtbaren Hauptstationen, die die protestantische Predigtmusik von etwa 1670 bis 1730 durchläuft, bis sie in einem vierten Stadium, bei Bach in den singulären Gestalten der „dramatisierten Spruchkantate“ und der „lyrischen Choralkantate“, oder bei Ch. Graupner in oratorischen Formungen, die auf Händel hinweisen, der Auflösung zusteuert. Die sehr schwierige Chronologiefrage bei Bachs Choralkantaten wird leider nicht erörtert, obwohl Spittas Hypothese im Laufe der Zeit manche Angriffsflächen gezeigt hat. Es ist überhaupt bedauerlich, daß die leidigen Rücksichten auf den zur Verfügung stehenden knappen Raum Blume in diesem Kapitel, zumal bei Erwähnung der Passionen und der *h*moll-Messe zwangen, sich auf das Notwendigste zu beschränken und auf die, in diesem Falle allerdings reichlicher vertretene Spezialliteratur zu verweisen.

Gleich einem Triptychon baut sich das Blumesche Werk auf: das große Mittelstück die Glanzzeit der evangelichen Kirchenmusik von 1570 bis 1740 enthüllend, der linke Flügel den rauschenden Auftakt der Reformationsepoche, der rechte den raschen Verfall, die zunehmende Säkularisierung des kirchlichen Ethos schildernd. Dieses Schlußkapitel behandelt die evangelische Kirchen-

musik im Zeitalter des kirchlichen Indifferentismus. Die zentrale Bedeutung des aus der Kirche hinausdrängenden, liturgiefremden Oratoriums wird ebenso knapp wie treffend gekennzeichnet, Händels neues religiöses, völlig unkirchliches Pathos hervorgehoben und in allgemeinen Zügen die Wendung von der kirchlich-religiösen Sphäre zu einer philanthropischen, humanitären Gefühlswelt Klopstockscher Prägung auch im musikalischen Geschehen verfolgt. Entsprechend der nicht klarer zu formulierenden Tatsache: „Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert wurde zu einem guten Teil die Geschichte ihrer Historiographie" werden dann im letzten Abschnitt die Hauptströmungen der kirchenmusikalischen Geschichtsforschung des vergangenen Säkulums, die sich im wesentlichen um die Probleme der Gesangbuchreform und Liturgiereform kristallisieren, herausgestellt und kritisch erläutert. Das praktische kirchenmusikalische Schaffen des 19. Jahrhunderts konnte kurz abgetan werden, da bei der völligen Entfremdung von Kirche und Kunstmusik von Kirchenmusik hier überhaupt nicht mehr die Rede sein kann, sondern höchstens von Konzertmusik, die auch im Kirchenraum (beileibe nicht im Gottesdienst) musiziert werden konnte. Auch die kirchenmusikalischen Gegenwartsprobleme werden in diesem Schlußkapitel aufgeworfen, die Frage nach der künstlerischen Vertiefung des Gottesdienstes, nach Maß und Art der gottesdienstlichen Musik. Blume nimmt hier einen Standpunkt ein, den auch andere weitsichtige Beurteiler der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit vertreten haben, wenn er sein Buch mit den Worten schließt: „Nicht auf Organisation und Absicht, nicht auf Formen und Mittel, auch nicht etwa auf den künstlerischen Stil: auf eine innere Umformung, eine neue Durchgeistigung, eine neue Verlebendigung der Darbietenden und der Empfangenden kommt es an. Nur aus ihr kann eine Wiedergeburt echter Kirchenmusik erfolgen. Die Frage der Kirchenmusik ist die Frage der Kirche. Kann sie (die Kirche) sich aus ihrem eigenen Wesen regenerieren, so wird es ihr an ihren neuen Walther, Praetorius, Schütz und Bach nicht fehlen".

In diesem Blumeschen Werk liegt zum erstenmal eine auf breiter Grundlage aufgebaute Darstellung der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik vor, die das Thema von den geistigen Hintergründen her erfaßt und bis in Einzelheiten hinein bestrebt ist, die großen leitenden Ideen des geschichtlichen Lebens, die von Blume mit einer erstaunlichen Sicherheit wahrgenommen werden, zum Bewußtsein zu bringen. Mögen im Detail die Meinungen auseinandergehen — und das müssen sie, weil da vieles noch der Erforschung harrt —: hier ist jedenfalls eine für alle weiteren Zusammenfassungen vorbildliche und richtunggebende Darstellung der evangelischen Kirchenmusikgeschichte gegeben, die den ganzen Reichtum dieses Geschehens als einen sinnvoll-organischen Zusammenhang aufweist und aus den geistigen und seelischen Triebkräften der Jahrhunderte herauswachsen läßt, eine Darstellung, die auf jeder Seite eindringlich — zumal für uns, bei unserer kirchlichen und kirchenpolitischen Lage — darlegt, daß die Größe einer kultischen Musik untrennbar mit der schöpferischen Kraft und Erlebnistiefe der tragenden religiösen Ideen verbunden ist. Darin liegt die aktuelle Bedeutung dieses Buches für unsere Zeit. Es greift weit hinaus über den fachwissenschaftlichen Rahmen und wendet sich auch an die, die befugt und befähigt sind, eine neue evangelische Kirchenmusik aus lutherischem Geist heraufzuführen. Rudolf Gerber

**Dieckmann,** Jenny. Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts (Leipziger Disseration). VIII, 139 S, 8°. Kassel 1932, Bärenreiter-Verlag.

In dieser fleißigen und sehr brauchbaren Arbeit wird der Versuch unternommen, die wichtigsten Tanzformen des 16. Jahrhunderts auf ihre musikalische Struktur und Entwicklungsgeschichte hin zu untersuchen. Als Parallele zu Merians Arbeit über die Orgeltabulaturen beschränkt sie sich ebenfalls auf ein verhältnismäßig kleines Quellenmaterial. Merian hatte das Ziel, die Anfänge des Klavierstiles aufzudecken, und für diesen Zweck reichte sein Material aus. In der vorliegenden Arbeit handelt es sich aber um Fragen der Formgeschichte, die das Heranziehen weiterer Quellengruppen erfordern Die Einwände gegen die Reduktion der Notenwerte, gegen die krampfhaft-unsichere Terminologie in satztechnischen Dingen, gegen die nicht sehr glückliche Einteilung des Materials sollen hier nicht einzeln aufgezählt werden. Es handelt sich ja hierbei zumeist um Streitfragen, die nicht mit Dieckmann, sondern mit Kroyer oder Schrade ausgefochten werden müssen.

Die Untersuchungen selbst sind sehr ergebnisreich. Die Geschichte des deutschen Lautensatzes wird in vieler Hinsicht geklärt. Die Form des deutschen Hoftanzes wird eingehend untersucht. Auch der Passomezzo erfährt eine Behandlung, die beinahe das

Letzte auszusagen vermag. Es sind nur Vorurteile, die Dieckmann an der Erkenntnis des richtigen Tatbestandes hindern. Ich möchte hier auf Einzelheiten schon deshalb nicht näher eingehen, da ich dieses Fragenkomplex bereits in einem Vortrage in der Berliner Ortsgruppe der DMG. im Frühjahr 1931 behandelt hatte und meine Untersuchungen in Kürze erscheinen sollen. Hier möchte ich nur Folgendes kurz bemerken:

Passomezzo ist nicht nur eine Tanzform, sondern auch eine Technik: Variatianen über einen Basso ostinato. Es gibt Dur-Passomezzen über das einzige Dur-Thema (Passomezzo moderno oder commune), und Moll-Passomezzen über das einzige Moll-Thema (Passomezzo antico). Daneben gibt es noch 2—3 Themen, die aber verhältnismäßig selten bearbeitet werden (Passomezzo la Parenzana, Passomezzo Ungaro). Tänze, die kein Basso ostinato-Thema haben, sind keine Passomezzi, sondern Pavanen. Passomezzi sind dagegen alle Tänze, die, wenn auch anders benannt, eines der beiden Passomezzo-Themen bearbeiten. So z. B.: Hans Neusidler 1540: E 4r: Ein gutter Venecianer tantz; F 2r: Ein seer guter welscher tanzt im abzug (beide verderbte Fassungen des Passomezzo antico); Hans Neusidler 1544 Nr. 22: Ein ander welischer tantz (antico); R. Wyssenbach 1550 fol. 25v.: Pavana Milanesa (antico); Heckels Passomezzo auf S. 193 ist eine variierte Pavane; Kargels Passomezzo ficto ein Passomezzo antico; Die „Studiosorum"-Sätze auf S. 4 und 5 der Handschrift Zwickau, Ratsschulbibl. Ms. CXV. 3. sind beide Passomezzi antichi; usw. Dem Passomezzo gesellt sich als Nachtanz immer der Saltarello zu. Demnach sind nur jene Tänze Saltarelli, die eines der beiden Passomezzo-Themen bearbeiten. Alle anderen — die Nachtänze der Pavanen — sind Gagliarden.

Dieckmann weist die wohlbegründete Beschränkung Nettls, die nur die Zusammenstellung von mehr als zwei Tänzen als Suite gelten lassen will, zurück, und betrachtet schon das Tanzpaar Reigen-Sprung als Suite. Auf diesem Wege wird m. E. die Vorgeschichte der Suite nicht aufgedeckt werden können. Das von Dieckmann untersuchte Material scheint keine einzige richtige Suite zu enthalten. Die Ripresa des Passomezzo, die er noch von der Basse danse geerbt hat, bildet nur die schriftliche Fixierung dieses Teiles der Form. Es scheint aber, daß selbst die Tripeltakt-Paduana einzelner italienischen Lautenisten jene Ripresa ist, die thematisch mit dem Haupttanz verbunden ist. Ich möchte also alle Tanzfolgen, in denen sich zu dem Passomezzo Ripresa oder Paduana gesellen, aus der Reihe der Suiten ausschalten. Die von Dieckmann als Nr. 6. angeführte Kombination gehört offenbar nicht zusammen, sondern besteht aus Passamezzo-Saltarello (Nr. 83), Paduana-Gagliarda (Nr. 84) und Gagliarda (Nr. 83a). Schließlich bleibt noch Nr. 8 der Zusammenstellung: „Pavane mit drei Saltarellen, einzelne davon mit riprese". Aus dieser Gruppe kenne ich nur die auf fol. 26r. von Wyssenbachs Tabulatur; diese ist aber keine Pavane mit Saltarellen, sondern ein echter Passomezzo antico mit Variationen.

Dieckmann betrachtet die Tänze der Lautentabulaturen als virtuose, dem praktischen Tanzgebrauch entrückte Kunstmusik. Denkt man an die vielen bildlichen und schriftlichen Belege für die praktische Verwendung der Laute zur Tanzmusik, so muß man die These Dieckmanns in dieser verallgemeinernden Form ablehnen. Die Scheidewand zwischen Tanzmusik und virtuose Musik in Tanzform zu ziehen dürfte ein aussichtsloses Unterfangen sein.

Mit besonderem Nachdruck sei auf die Inhaltsverzeichnisse der Quellen und auf das Register der Tänze der deutschen Lautentabulaturen hingewiesen. Einige kleine Ergänzungen sollen hier quasi aus dem Stegreif folgen:

1. Die Lautenhandschrift der Breslauer Akademie, die Max Schneider in der Wolf-Festschrift bekanntgegeben hat, enthält auch eine Reihe von Tänzen in deutscher Tabulatur, die bei Dieckmann nicht aufgenommen sind.

2. Die Stadtbibliothek zu Königsberg bewahrt eine Handschrift aus gräfl. Dohna'schem Besitz, die eine Reihe von deutschen Liedern und Tänzen aus den 40er und 50er Jahren des 16. Jahrhunderts in deutscher Lautentabulatur enthält. Die Nummern 31—32, 33—34, 35, 36, 43, 49 und 50 sind Passomezzen.

3. Das Berliner Exemplar von B. Jobins Lautenbüchern enthält einen handschriftlichen Nachtrag in deutscher Lautentabulatur:

Passaemetzo-Saltarella
Intrada
Matazzina
Tantz-Sprung

4. Die Berliner Bakfark-Handschrift (Mus. Ms. 40598) hat auf fol. 88r. nach dem Saltarello noch eine R (Represe).

5. Die Dresdener Lautenhandschrift hat neuerdings die Signatur $\frac{I}{V/8}$. Auf fol. 25v.

steht ein unbezeichnetes Stück: ein Passomezzo.

6. Pag. 2 und 3 der Zwickauer Handschrift bilden die einzelnen Parte einer Galliarde für zwei Lauten. Pag. 20 heißt der „Tanecz“: „Sol ich den nu sterben / bin ich noch nicht krank / viel lieber wolt ich ligen / mit dem meidlein auf ein bank“. Pag. 61 heißt der Titel richtig „Passamezo Vngarorum“. Dieses Stück ist nachträglich von einer fremden Hand aufgezeichnet worden.

7. Im Verzeichnis des Lautenbuchs von Hans Neusidler aus dem Jahre 1536 ist beim Gassenhawer fol xr der Neudruck in DTÖ anzumerken.

8. Schließlich kann ich hier die Wiederauffindung des Diskantlautenbuchs von H. J. Wecker (Basel, Lück, 1552) anzeigen. Das Exemplar ist im Besitze der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin.

Die vielen positiven Teilergebnisse der Arbeit können im Rahmen einer kurzen Besprechung nicht einzeln bewertet werden. Sie bilden für die weitere Erforschung der Tanzmusik Stützpunkte, die man nicht entbehren können wird. Eine ähnliche Arbeit über das weitere Quellenmaterial würde ich von Dieckmann gerne erwarten.

Otto Gombosi

**Ebel,** P. Basilius. Das älteste alemannische Hymnar mit Noten, Kodex 366 (472) Einsiedeln (12. Jahrhundert). Mit neun Faksimile-Kunsttafeln. (Veröffentlichungen der gregor. Akademie zu Freiburg in der Schweiz, hrsg. von Prof. Dr. Peter Wagner, Heft XVII), 4°, 115 S. Einsiedeln [1931], Benzinger & Co.

Der aus Fragmenten wieder zusammengestellte Kodex 366 der Stiftsbibliothek Einsiedeln, der jetzt einen Umfang von 57 Seiten neuer Foliierung aufweist, enthält von S. 36—44 ein Hymnar, das in sich geschlossen ist, das älteste bisher bekannte alemannische Hymnar darstellt und sich glücklicherweise in einem sehr guten Zustand befindet, während die anderen Blätter ihren Inhalt, Hymnen, Sequenzen, liturgische Dramen usw., nur unvollständig überliefern. Der Handschrift, nach ihrer bibliographischen Seite betrachtet, und dem Hymnar, das sich als eine für den Kantor bestimmte Melodiensammlung mit je einer beigeschriebenen Textstrophe erweist, ist in der vorliegenden Freiburger Dissertation eine Monographie gewidmet, die ihren Stoff in erschöpfender und übersichtlicher Darstellung behandelt; den textlichen Ausführungen folgt die Übertragung der 75 verschiedenen Melodien (S. 79—113) und die phototypische Wiedergabe der 9 Seiten des Hymnars. Damit ist eine sehr ansehnliche, bisher nur von Blume gelegentlich erwähnte hymnodische Quelle erschlossen, die dem irischen Typ der Hymnensammlungen — im Gegensatz zu einem älteren Typ, der durch diesen verdrängt wurde; so nach den Aufstellungen Clem. Blumes — zuzuweisen ist.

Schon bei der literarischen Besprechung der Texte kann der Verfasser eine hübsche Einzelheit erklären: Der für die Weihnachtsvigil bestimmte Hymnus *Egredere Emmanuel*, verfaßt von Papst Leo IX., entstand wohl 1052, als der Papst mit Kaiser Heinrich zu Worms weilte, und kam durch den ebenfalls dort zugegen gewesenen Abt Hermann, einen Verwandten Leos, in Einsiedeln unmittelbar zur Einführung. Die paläographischen Untersuchungen über Text und Neumenschrift zeigen, daß am Hymnar zwei Schreiber tätig waren, der eine in der Zeit nach 1100, der andere um 1250. Es ist bereits das Guidonische Liniensystem verwendet; Kodex 366 ist also ein ausführlicher Beleg dafür, daß Einsiedeln sich der neuen Notation schon anfangs des 12. Jahrhunderts angeschlossen hat und daß es im Vergleich zur fortschrittlichen Reichenau und zum hyperkonservativen St. Gallen sich einer, wie wir hier sagen möchten, gemäßigten Moderne beflissen hat. Da die Handschrift in Einsiedeln selbst für benediktinischen Gebrauch abgefaßt wurde, ergibt sich hieraus ohne weiteres, daß die beiden Schreiber jedem, bekanntlich nur von neueren Orden durchgeführten Schematismus hinsichtlich des Tonumfangs der Gesänge ferne standen; im Kapitel über den „Ambitus der Hymnen“ wird dies durch nähere Untersuchungen noch bestätigt. Der ältere Schreiber hat sonderbarerweise den Hymnen-Melodien Differenzbuchstaben beigeschrieben; diese bedeuten aber nicht etwa, daß nach griechischen Vorbildern zwischen die einzelnen Hymnenstrophen gewisse Einschiebungen gemacht wurden, sondern sie erklären sich wohl als mnemotechnische Hilfsmittel für den Kantor. Der zweite Schreiber trug einige Hymnen nach und nahm an verschiedenen Stellen des alten Bestandes, die er durch Rasuren freimachte, melodische Änderungen vor. An dem Unterschied zwischen der ersten, noch leicht kenntlichen und der zweiten Fassung der Melodien liegt nun ein hauptsächliches Interesse für die Untersuchungen: Während ursprünglich die Melodien zumeist dem germanischen Choraldialekt entsprachen, wurde nun die romanische Fassung hineinkorrigiert, wie ja überhaupt im Kloster und in mehreren anderen Handschriften desselben um 1300 römische Überlieferung zu stärkerer Geltung gelangt ist; ferner wurden jetzt auch

einfache alte Weisen mit reicheren Figuren bzw. Gruppenbildungen durchsetzt. So stellte Einsiedeln zu dieser Zeit seine Tradition mehr auf die romanische Überlieferung und auch neuerdings auf eine Modernisierung um. Das dürften im wesentlichen die Züge sein, die aus Kodex 366 zur Kennzeichnung der Eigenart der Einsiedler Choralpflege hervortreten und die in vorliegender Arbeit in den verschiedenen Kapiteln näher ausgeführt sind. Außerdem noch gelingt es dem Verfasser in den Kapiteln, die der musikalischen Gestaltung der Hymnen gewidmet sind — Tonarten, Ambitus, melodische Eigenheiten, rhythmisch-architektonischer Aufbau der Hymnen —, die Darlegungen Peter Wagners, Einfüh- usw. III, Kapitel über die Hymnen, zu erweitern und hauptsächlich durch folgende Ergebnisse zu bereichern: Die Hymnen bevorzugten die plagalen Tonarten, besonders auch den alten zweiten und achten Ton. „Der größere Teil der Melodien scheint der Einführung des Oktoechos oder wenigstens der Ambitustheorie und ihrer praktischen Verwertung zeitlich vorauszuliegen". Doch in dieser Zusammenfassung ist u. E. zu viel und auch Unrichtiges, nämlich hinsichtlich der Einführung des Oktoechos (schon seit 4. Jahrhundert bekannt), subsumiert, als daß diese Formulierung für weitere Forschungen brauchbare Anhaltspunkte bieten würde. An mehreren Hymnenmelodien wird der volksmäßige Einschlag betont. Gewiß mit Recht; doch wären hier nähere Ausführungen über ältere und sonstige Bezeugung der betreffenden Hymnen wünschenswert. Bezüglich des melodischen Aufbaues hebt der Verfasser besonders das sogenannte Bogengesetz hervor und führt die verschiedenerlei melodischen Entsprechungen näher aus. Wenn wir soeben ein paar Einschaltungen machten, so meinten wir damit, daß der weiteren Forschung über die Hymnodik noch ebenso schwierige wie verdienstvolle Aufgaben harren, die freilich auch den auf das schönste durchgeführten Rahmen einer Erstlingsarbeit überschreiten würden. O. Ursprung

**Friedländer,** Paul. Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht. (Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-hist. Klasse, 86. Bd., 4. Heft.) gr. 8°, 54 S. Leipzig 1934, S. Hirzel.

Paul Friedländer rollt den gesamten Fragenkomplex der durch Athanasius Kirchers Musurgia universalis (I 541 f., 1650) auf uns gekommenen Melodie zur ersten pythischen Ode des Pindar auf, und zwar mit dem Ziele, das vielumstrittene Problem der Echtheit jener Melodie zu lösen. Nach Lage des Falls ergibt sich eine dreifache Frage von selbst, nämlich ob die bekannte Tonfolge χρυσέα φόρμιγξ pindarischer Herkunft, ob sie überhaupt antiken, oder aber ob sie nachantiken Ursprungs (etwa gar eine Fälschung Kirchers) sei. Neuere musikgeschichtliche Sachkenner, unter ihnen H. Abert, verfechten, wenn auch nicht unwidersprochen, den Standpunkt, daß die Weise allenfalls antik sei, sicherlich jedoch nicht von Pindar selbst stamme. Keiner von ihnen aber hat die Materie so gründlich, mit gleicher philologischer Akribie untersucht und das Problem so an der Wurzel gepackt wie Friedländer. Gerade weil jedoch seine philologisch-kritische Methode sich mit dem musikwissenschaftlichen Arbeitsmodus, der seiner Natur nach nicht über ihre spezifischen Mittel verfügt, keineswegs deckt, verdient sie hier eingehendere Würdigung, denn Friedländers Thema gehört zu den grundlegenden Gegenständen der musikwissenschaftlichen Quellenkunde, und am vorliegenden Beispiel vermag die musikalische Altertumsforschung zu zeigen, daß sie sich der Bedeutung jeglicher philologischen Unterstützung bewußt ist.

Friedländer skizziert zunächst die einzelnen Phasen der Beurteilung der Echtheitsfrage seit A. Boeckh (1811) über F. Bellermann (1840), A. W. Ambros (1862), R. Westphal (1868), F. A. Gevaert (1875, 81), D. B. Monro (1894), K. v. Jan (1895), H. Riemann (1904) bis zu U. v. Wilamowitz (1922), H. Abert (1924), K. Sachs (1924), Th. Reinach (1926), A. Rome (1932) usw. Wo hier die pindarische Herkunft der Melodie zugegeben bzw. behauptet wird, geschieht es auf nicht hinreichend gesicherter Grundlage; wo sie mehr oder minder scharf verneint wird, dort setzt Friedländers Arbeit mit der kritischen Sonde ein. Er beginnt seine eigentliche Untersuchung mit einer Charakterisierung Kirchers und der Musurgia. Er würdigt den Polyhistor und das für heutige Begriffe geradezu phantastische Ausmaß seiner Betätigung; neuzeitlichem Spezialistentume muß Kircher unverständlich und — anrüchig sein. Allerdings war Goethe kein Spezialist, und auch ihn dünkt der Ruf des Fuldaer Jesuiten „sehr zweideutig". Friedländer, das Für und Wider, wie überall, gerecht abwägend, gibt dies ausdrücklich zu, und wenn er einerseits Kircher würdigt als einen „Forscher von unfaßbarer Weite und Energie", einen „Sammler von unstillbarem Wissensdurst" und einen „Denker, der die weitesten Räume durchdrang", so spricht er ihn andrerseits nicht frei von „Ruhmredigkeit" und

räumt ein, daß ein Polyhistor von diesem Schlage „Schreib- und Gedächtnisfehler begehen mußte“. Bereits im Anfangsstadium der sich allmählich zuspitzenden Beweisführung wird jedoch geschickt die Tatsache ausgewertet, daß der Verfasser der Musurgia durch den Fund zweier Alypioshandschriften zur ersten systematischen Darstellung des antiken Musikzeichen-(Noten-)Vorrats befähigt wird; dank dieser fundamentalen geschichtlichen Leistung hat sich Kircher zweifellos allen Anspruch erworben, gerade von der Musikwissenschaft ernst genommen zu werden. In der Tat hat der Musikhistoriker wenig Ursache, Kircher mit dem Odium des Fälschers zu belasten, sodaß für ihn eigentlich nur die Möglichkeit bleibt, der Verfasser der Musurgia sei, falls die Pindarmelodie nicht authentisch ist, selbst das Opfer eines Irrtums oder einer — zeitgenössischen — Fälschung geworden. Die letztgenannte Eventualität scheidet aus äußeren und inneren Gründen so gut wie gänzlich aus. Offen bleibt daher zunächst die Möglichkeit, daß Kirchers Vertrauen auf die Authentie der Pindarmelodie nicht hinlänglich gerechtfertigt ist.

Nach Kirchers eigener Aussage gelang ihm der Fund der Melodie in der berühmten sizilischen Klosterbibliothek San Salvatore, und zwar in einem ganz alten Pindarfragment; zusammen mit einer großen Reihe nachweislicher Verluste muß auch dieses Bruchstück verlorengegangen sein. Kircher interessierte in erster Linie der antike Notentext, fühlte er sich doch naturgemäß auf dem Gebiete der altgriechischen Notenkunde als Kapazität. Seine griechischen Sprachkenntnisse reichten nicht hin, daß er sich für den sonstigen Inhalt der Handschrift besonders hätte erwärmen können. Hierdurch erklärt sich bis zu einem gewissen Grade die miserable Wiedergabe des Worttextes, auf die Friedländer aufmerksam macht. Man mag hierin auch die Erklärung für die Tatsache erblicken, daß Kircher für seine Textnotierung nicht die Klosterhandschrift, vielmehr die Pindarausgabe von Erasmus Schmid (1616) benutzt. Nicht jedoch erklärt sich hieraus der auffallende Umstand, daß der Kirchersche Wort- und Notentext kurz vor dem Strophenende dort (!) abbricht, wo der griechische und lateinische Text der Ausgabe E. Schmid (S. 18 bzw. 19) aufhört, um allerdings hier, bei Schmid, S. 20 bzw. 21 seine Fortsetzung zu finden. Es liegt kein Grund vor, daß an dieser Stelle Kirchers Interesse an den Noten erlahmte, vielmehr hätte ihn dieses Interesse vor solch erstaunlicher Flüchtigkeit bewahren müssen. Daß das klösterliche Manuskript seinerseits Torso gewesen sei und ausgerechnet dort aufgehört habe, wo die Seite der gedruckten Textausgabe zu Ende geht, ist natürlich außerordentlich unwahrscheinlich. Überdies würde alsdann die durch diese Zusammenhänge ohnehin erschütterte Glaubwürdigkeit Kirchers einen neuen Stoß dadurch erfahren, daß er es unterlassen hätte, den bruchstückhaften Charakter seiner Handschrift mitzuteilen. A. Rome schlachtet diesen ganzen Sachverhalt zugunsten seines Beweises für die Unechtheit der Pindarmelodie aus (L'origine de la prétendue mélodie de Pindare, Les Etudes classiques I 3ff.). Man kann Friedländer beistimmen, wenn er es ablehnt, in der Benutzung der Schmidschen Ausgabe einen Beweis dafür zu erblicken, daß die Noten gefälscht seien; aber die hierbei dokumentierte notorische Unzuverläßigkeit Kirchers verbietet es, sein Zeugnis für die Authentie der Melodie von vorn herein ernst zu nehmen. Auch bei weitestgehendem Streben, Ath. Kircher gerecht zu werden, kommt man außerdem nicht um die Feststellung herum, daß durch die Anlehnung an E. Schmid die Korrektheit der Notentextwiedergabe fühlbar gelitten hat. Des weiteren hat bereits P. J. Burette (um 1720) auf eine Abweichung des griechischen Notentextes von der Kircherschen Notenumschrift (Musurgia S. 542, 4. Notensystem) aufmerksam gemacht, die Friedländer als rein mechanischen Irrtum nachweist, die den Fuldaer Jesuiten aber auch in diesem Falle als nachlässig und damit als unzuverlässig erscheinen läßt. Friedländer entscheidet sich, und zwar mit guten Gründen (vgl. S. 29), für die Richtigkeit der Kircherschen Umschrift und demzufolge für die Fehlerhaftigkeit des von Kircher mitgeteilten antiken Notentextes, d. h. in die griechische Notenfolge hat sich bei der Wiedergabe in der Musurgia jener mechanische Irrtum eingeschlichen, ohne daß der transskribierende Kircher dessen innegeworden wäre. Friedländers Feststellung ist um so wichtiger, als sie im Gegensatz steht zur Lesart von Burette bis v. Jan, Riemann und Sachs.

Bei seiner Erörterung des Verhältnisses von Wortsinn und Melodie (§ 7) bringt der Verfasser gewichtige und geistvolle Argumente bei für die Authentie der Pindarmelodie. Die philologische Methode zeitigt ihre guten Früchte auch dort, wo tiefer in rein musikalisches Gebiet vorgedrungen wird. Die Genauigkeit der Abwägung bewährt sich z. B. glänzend, wenn die große, von der Musikwissenschaft nicht zu allen Zeiten vermiedene Gefahr willkürlichen Hineindeutens in die

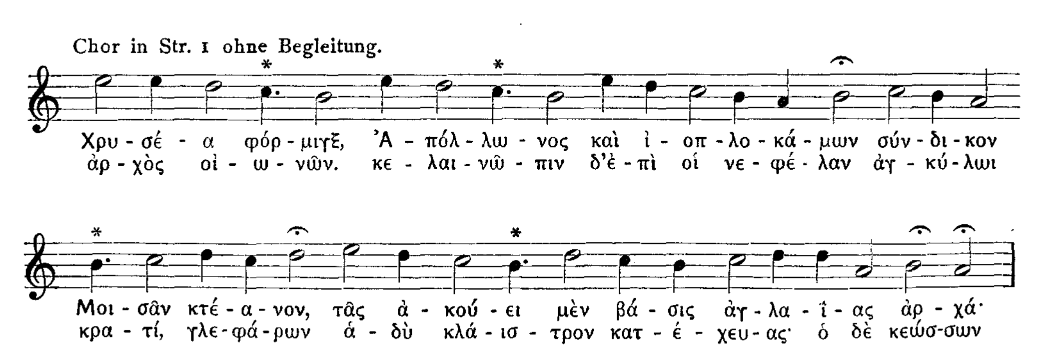
Melodie als solche erkannt wird und das goldene Wort fällt: „Ob Höhe und Tiefe, Aufstieg und Abstieg, Intervalle und Kadenzen von uns in demselben Sinne gehört werden wie von den Griechen, ist mehr als zweifelhaft" (S. 33). Friedländer beschränkt sich daher in richtiger Erkenntnis der polaren Verschiedenheit von antikem und modernem Musikempfinden auf die Betrachtung der Tonrelationen und ihrer offenkundigen Beziehungen zum Wortinhalt. Nun ist die erste pythische Ode musikalisch ein Strophenlied. Aus unserer Kenntnis der Strophenlied-Literatur aller Zeiten wissen wir, daß stets nur einer beschränkten Anzahl von Strophen, oft nur einer, sehr häufig der ersten, die Melodie recht eigentlich „auf den Leib geschrieben" ist: wenn Friedländer für die vielstrophige Pindarode in der Mehrzahl der Strophen eine nahezu vollkommene Übereinstimmung von melodischer Struktur einerseits und Wortreihung und Sinnbildung anderseits nachweist; wenn er des weiteren überzeugend dartut, daß sich die metrischen Doppelkürzen der Verse musikalisch sehr plausibel in Sekund- oder gar in Primschritten spiegeln (vgl. S. 43f), so ist das ein ganz erstaunliches Ergebnis, das mit nahezu absoluter Sicherheit die Möglichkeit einer Fälschung der Melodie durch Kircher ausschließt, weil nämlich der gelehrte Jesuit die griechische Sprache und Metrik nachweislich nicht in einem für eine derartig raffinierte Erfindung erforderlichen Grade beherrschte. Friedländers darüber hinausgehende Schlußfolgerung allerdings, daß die von ihm aufgewiesene überraschende Einheit von Wort und Ton nichts anderes sei, als „die ursprüngliche Einheit des pindarischen Gesamtkunstwerks", erscheint nicht als zwingend, Warum soll sich nicht ein begabter griechischer Musiker einer jüngeren Zeit in entsprechender Weise in Pindars Gedicht eingefühlt haben? Man könnte vielleicht sogar aus der merkwürdigen Tatsache, daß alles so außerordentlich „klappt", eher auf die löbliche Verstandesarbeit eines musikalischen Epigonen als auf die intuitive Leistung des künstlerischen Genies schließen. Den nämlichen Einwand könnte man geltend machen gegenüber Friedländers Gedankengang, daß die Pindarmelodie das älteste aller auf uns gekommenen antiken Tondenkmäler sei, weil sie, wie scharfsinnig erkannt wird, den melodischen Zug von oben nach unten „stärker als irgendeine der anderen erhaltenen griechischen Melodien" aufweise. Diese — wirklich erstaunlich konsequente! — Art der Melodieführung hat etwas Konstruiertes, Doktrinäres, Paradigmatisches an sich; sie könnte bewußter Absicht des Archaisierens ihre Entstehung verdanken. Notenbeispiele, wie sie sich im musikalischen Schrifttume der Griechen finden, werden gern in dieser demonstrativen Weise abwärts geführt, vgl. Plutarch De musica c. 11.

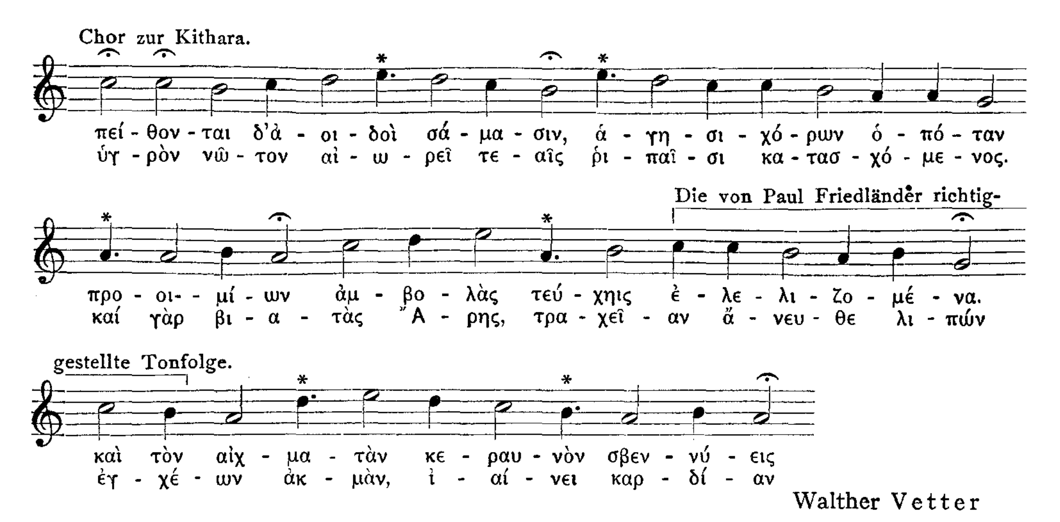
Besonderes Gewicht ist noch dem § 9 der Friedländerschen Darstellung beizumessen. Er behandelt das Verhältnis der melodischen Linie zum Wortakzent. Dieses Verhältnis wird an acht verschiedenen Graden der Übereinstimmung von Wort- und Melodieakzent erläutert, wobei der erste Grad („Typus 1") die vollkommene Übereinstimmung und der letzte Grad („Typus 8") den stärksten Widerspruch zwischen den beiden Akzenten bezeichnet. Das Ergebnis, das nach des Verfassers eigenem Eingeständnis keine „objektive Gewißheit" zeitigt, ist, daß Typus 1 zwar mindestens achtmal vorkommt und Typus 8 verhältnismäßig selten, nämlich nur dreimal, daß dagegen die (zusammengehörigen) Typen 3 und 4 sechsmal und ebenso Typus 6 sechsmal auftreten. Dieses Verhältnis, an sich unbestimmt genug, trifft aber nur für die erste Strophe zu, für die andern Strophen gestaltet es sich noch wesentlich ungünstiger. Friedländer trägt auch in diesem Falle den sachlichen Folgerungen seiner Untersuchung weitgehend Rechnung, und er erklärt (S. 52) nicht ohne eine gewisse Resignation, daß derjenige, der das relativ günstige Bild der ersten Strophe als Zufall nimmt, sich auch nicht widerlegt fühlen werde „durch den Hinweis darauf, daß es bei einem Künstler wie Pindar eigentlich keinen Zufall gibt". Hier wird nun allerdings das Ergebnis und Ziel der Untersuchung (daß nämlich Pindar der Melodiefinder sei) vorweggenommen, um das besagte Ergebnis und Ziel zu erreichen! Wenn der Unterzeichnete nicht irrt, liegt hier die einzige (wenn auch kaum entscheidende) logische Lücke in dem außerordentlich fein gesponnenen Netze der Friedländerschen Denkarbeit vor.

In seinem zusammenfassenden Schlußwort hält Friedländer dafür, daß man „an dem antiken Ursprung der Melodie nicht mehr" und „an dem pindarischen Ursprung kaum noch zweifeln" könne. Für diese Mäßigung im endgültigen Urteil kann man einem Autor, der uns in einer grundlegenden quellenkundlichen Frage der musikalischen Altertumsforschung ganz neue Gesichtspunkte erschlossen und eingehend begründet hat, nur rückhaltlos Achtung und Dank zollen. Man kann das auch dann, wenn man den letzten Schritt mit dem Verfasser nicht zu gehen vermag. Sein „kaum" gibt uns willkommenen Anlaß, uns bei dem Zweifel am pinda-

rischen Ursprung der Melodie in beschränktem Maße sogar noch auf ihn selbst zu stützen. Viel ist schon gewonnen, daß die antike Herkunft der Tonfolge dank den Aufweisungen Friedländers nunmehr feststeht. Einige Momente sprechen sogar für die Verfasserschaft Pindars, manche aber auch dagegen. Von ihnen wurden etliche bereits genannt; hinzukommt ein stilkritischer Einwand: Als authentische Pindarkomposition wäre unsere Melodie das älteste aller auf uns gekommenen antiken Tondenkmäler, stünde also dem Euripideischen Torso am nächsten und den Mesomedeshymnen außerordentlich fern. Stilistisch jedoch ist die angebliche Pindarmelodie viel eher mit den — rund 600 Jahre jüngeren! — Mesomedeshymnen oder auch dem — etwa 450 Jahre jüngeren — Seikilosliede zu vergleichen als mit dem zeitlich nahestehenden Euripidesfragment. Daher vermag Friedländer auch, ohne allerdings die gleiche Folgerung zu ziehen, bei Erörterung des Verhältnisses von Wortakzent und Melodie (§ 9) einen ausgiebigen Vergleich der Pindarmelodie mit Mesomedes durchzuführen! Riemann, der die Melodie bekanntlich für authentisch hält, sagt zwar, die Verwandtschaft des Stils der Orestmelodie mit dem der Pindarode sei „trotz der Enharmonik" (!) unverkennbar und äußere sich vor allem „in der uns fremdartig anmutenden großen Sekunde unter dem Schlußtone". Dieses Argument ist durch das für Riemann auch sonst allzu häufig maßgebliche moderne musikalische Gefühl und künstlerische Temperament beeinflußt und träfe genau so auf andere Melodien zu, z. B. auf Mesomedes' Hymnus an die Muse. Nein, das Leittonbedürfnis des heutigen Musikers wird in überhaupt keiner altgriechischen Melodie auf seine Kosten kommen; wichtiger sind schon die enharmonischen Pykna der Orestmelodie, über die Riemann an dieser Stelle geflissentlich hinweggleitet, und am wichtigsten die völlig andere Art der Sprachgebundenheit des Euripidesfragments, die man trotz der Lückenhaftigkeit der Überlieferung herausfühlt. Dabei gehört die Euripideische Epoche bereits in die Übergangszeit zwischen Alter und Neuer Kunst. Wirklich deutlich ausgeprägt erscheinen gewisse Merkmale dieser Neuen Kunst in Gesängen wie dem Seikiloslied, dem Musenhymnus des Mesomedes und, täuscht nicht alles, der angeblichen Pindarmelodie: neben offenkundiges Archaisieren tritt eine gewisse Emanzipation der rein musikalischen Elemente, und die formbildende Kraft der spezifisch melodischen Energien wächst, und zwar ungeachtet der von Friedländer überzeugend nachgewiesenen weitgehenden (jedoch deutlich ins Virtuos-Artistische weisenden) Übereinstimmung von Wortsinn und Melodie, sowie von Metrum und Melodie. Zu objektiver Gewißheit ist auch hier nicht zu gelangen, jedoch steht Argument gegen Argument, und der Zweifel am Pindarischen Ursprung der Melodie ist mit nichten einwandfrei behoben.

Von den zahlreichen positiven Ergebnissen der Friedländerschen Abhandlung interessiert den Musikhistoriker insonderheit noch die Bejahung der Frage nach der Existenz Horazischer Musik (S. 46) und der Umstand, daß die form- und inhaltgemäße moderne Umschrift der Pindarmelodie nur unter Verzicht auf die leidigen Taktstriche möglich ist. Dieser klar erkannten Notwendigkeit entsprechend gehandelt zu haben, und zwar noch immer im Gegensatz zur Einstellung mancher neuerer Musikhistoriker, ist ein besonderes Verdienst des Verfassers. Dank der zum ersten Male (!) richtigen Fixierung der Quantitäten und der Korrektur jener durch den beregten mechanischen Irrtum entstandenen falschen Tonfolge weicht die Friedländersche Umschrift der Melodie von allen vorhandenen Fassungen erheblich ab und verdient deshalb als nunmehr authentische Form hier wiedergegeben zu werden (die mit einem Stern bezeichneten Werte können notfalls durch 𝅗𝅥 ersetzt werden):






Walther Vetter

**Kinkeldey,** Otto. A Jewish dancing Master of the Renaissance. (Guglielmo Ebreo). 44 S. Text und 3 Faksimile-Beilagen. New York 1929.

Diese kleine meisterhafte Abhandlung ist in der „Studies in Jewish Bibliography and Related Subjects in Memory of Abraham Solomon Freidus (1867—1923)" (New York: The Alexander Kohut Memorial Foundation, 1929. Distributed by the Jewish Division, New York Public Library) erschienen. Sie bietet eine Untersuchung über die höfischen Tanzformen des 15. Jahrhunderts in Italien. Die italienischen Tanzmeister aus der Schule des in Ferrara wirkenden Domenico da Piacenza überlieferten die Lehre ihres Meisters in einer Reihe von Traktaten, die, von einander bzw. von der nicht in reiner Form erhaltenen Urfassung Domenicos im Wesentlichen nur in ihrem praktischen Repertoir abweichend, ein umfassendes Bild geben. Guglielmo ist neben dem Dichter Antonio Cornazano der wichtigste Theoretiker und Choreograph dieser Gruppe. An Hand der zahlreich überlieferten Quellen läßt sich zwar die selbständige Rolle der einzelnen Tanzmeister nur in Bezug auf ihre praktischen Tanzkompositionen einigermaßen klar herausstellen, doch kann man eine einheitliche Theorie des Tanzes und einen Gesamteindruck von der Art der Tänze mit großer Wahrscheinlichkeit rekonstruieren. Unter Heranziehung aller Quellen werden die Präliminarien des Tanzens behandelt, die Vorschriften über Takt und Takthalten, Raumeinteilung, Eleganz und Sicherheit der Bewegungen, Kenntnis der Choreographie usw. erörtert und der Stimmungsgehalt der Tonarten betont: Guglielmo kennt nur zwei Tonarten: b quadro = Dur, und b molle = Moll, und fühlt ihre Stimmung in überraschend moderner Weise. Die Schrittarten und ihre Zeitwerte werden zusammengestellt und, soweit sie in den Quellen beschrieben werden, erklärt. Gerade hier hat aber die Forschung noch keine vollständige Klarheit schaffen können.

Die italienischen Hoftänze des 15. Jahrhunderts bilden zwei große Gruppen: balli und bassedanze. Die balli können die Mensur im Verlaufe eines Tanzes beliebig oft ändern und bestehen aus mehreren Abschnitten. Die bassedanze halten das einmal gewählte Metrum fest und gliedern sich nicht so scharf. Die bassadanza ist keineswegs eine einzelne Tanzform, sondern vielmehr eine „famiglia di bassadanza": die Tanzmelodie kann in verschiedenen Mensuren realisiert werden und kann demnach zu mehreren Tanzarten dienen: die piva, der saltarello, die quaternaria (oder saltarello tedesco) und die eigentliche bassadanza sind die vier möglichen Realisationen der Tanzfamilie. Wenn nun Kinkeldey die bassadanza mit dem deutschen Hoftanz identifizieren will, so trifft er instinktiv die Wahrheit. (Hier sei auch eine kleine Ergänzung zu S. 19 eingefügt: mano di sopra und mano di sotto — Begriffe, die Kinkeldey nicht erklären kann — sind aus der französischen Etiquette übernommene und geläufige Bezeichnungen der linken und der rechten Seite.)

Die Ausführungen über die Musik dieser Tänze ziehen auch die Denkmäler der gleichzeitigen französischen Tanzpraxis heran. Nur im Anhange wird die kleine Serie von Baßtanz-Aufzeichnungen der Handschrift Paris Bibl. Nat. f. fr. 5699 — ein Fund André Pirros — erwähnt. Sowohl Pirro als auch

Kinkeldey ist entgangen, daß diese Tänze — zusammen mit der ganzen Handschrift, die damals noch eine andre Signatur trug — bereits von Vallet de Viriville in seiner Ausgabe der „Chronique de la Pucelle“, Paris 1859 abgedruckt und als persönliche Aufzeichnungen des Grafen Jean von Angoulême, des Bruders des Herzogs von Orleans, aus dem Jahre 1445 erkannt wurden.

Die Hypothesen Clossons, Wolfs, Riemanns, Blumes, Hertzmanns über den Rhythmus der Basse danse werden kritisch behandelt und eine korrekte Deutung der italienischen Mensur-Regeln wird geboten. Die mehrstimmige Ausführung der Tänze wird erkannt und mit Zitaten aus den Theoretikern belegt. Einmal spricht Kinkeldey, im Anschluß an eine geniale Bemerkung Riemanns, die Vermutung aus, die bassedanze hätten ihr Thema (cantus firmus) in der Unterstimme; doch die Terminologie Guglielmos, der die einstimmige Tanzmelodie immer als „tenore“ bezeichnet, und die von Cornazano, der balli-Melodien „in canto“ und „tenori di bassadanza“ unterscheidet, scheinen sich zu widersprechen und lassen Kinkeldey in dieser Hinsicht nicht das Letzte aussagen.

Diese zuletzt berührte Frage geht über den eigentlichen Rahmen der Studie bereits hinaus. Wie sie, können auch andre, nur nebenbei berührte Probleme, wie etwa das der Herkunft der Melodien, nur in größerem Zusammenhange gelöst werden. Kinkeldeys Verdienst ist, die italienische Praxis und ihren theoretischen Niederschlag umfassend behandelt und klar durchleuchtet zu haben. Die nur in den Sonderabdrucken enthaltenen Beilagen: zwei Blätter Musikbeispiele aus den Pariser Quellen f. ital. 476 und 973, die die von Mazzi mitgeteilten Beispiele Cornazanos ergänzen, und eine reizende Miniatur-Tanzszene aus der zweitgenannten Handschrift, wird jeder Leser mit Freude begrüßen.

Otto Gombosi

**Spies,** Hermann. Die Tonkunst in Salzburg in der Regierungszeit des Fürsten und Erzbischofs Wolf Dietrich von Raitenau (1587—1612). (Sonderdruck aus den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Band LXXI/1931 u. LXXII/1932.) 136 S. [Salzburg] 1932.

Wie die meisten weltlichen und geistlichen Kleinfürsten jener Zeit errichtete auch Fürstbischof Wolf Dietrich nach dem Vorbilde der Großen eine eigene Hofkapelle. Von da an nahmen organisatorischer Aufbau und Stilhaltung des Salzburger Musiklebens immer mehr eine neue Gestalt an. Mit seinem Namen sind also letzten Endes die Verdienste verknüpft, die sich Salzburg in so reichem Maße um die deutsche Musikkultur erworben hat. Auch der Verfasser darf, wie hier vorweggenommen sei, mit seiner Arbeit über die Salzburger Musikpflege in jener bedeutungsvollen Zeit ein schönes literarisches Verdienst buchen.

Unter Wolf Dietrichs Regierungszeit fehlte es nicht ganz an Künstlernamen von gutem Klang; Johann Stadlmayr und Peter Gutfreund (Bonamico) wirkten hier. In der Hauptsache wurde hier auf römische und venezianische Vokalkunst gehalten. Tiburtio Massaini hat wohl bereits der Einführung der Instrumentalmusik venezianischen Stils vorgearbeitet. Geschichtlich am bedeutungsvollsten wurden aber zweifellos die organisatorischen Grundlagen, die damals für die Musikpflege in der Stadt teils neu geschaffen, teils im Anschluß an bereits bestehende Einrichtungen neu geordnet wurden.

Dieser Rücksicht folgt auch die Darstellung in vorliegender Schrift. Nach Schilderung der Tätigkeit der Hofkapellmeister (S. 6ff.) und der Organisten (S. 17ff.) stehen zur Behandlung: die einzelnen Gruppen der Hofkapelle (S. 23ff.), nämlich die Kapellknaben, Hofsänger, Hofinstrumentisten und Hoftrompeter; hierauf die Chormusik am Dom (S. 36ff.), die liturgischen Reformen am Dom und die organisatorische Einteilung der Domsänger, ferner die Domschule mit ihren Lehrern und Schülern; weiter ist gedacht der Spielleute in der Stadt und auf dem Lande (S. 73ff.), der Musikinstrumentenmacher (S. 81ff.); den Abschluß bilden die Nachrichten über Musikpflege zu jener Zeit bei St. Peter, dem berühmten Benediktinerstift, und am Nonnberg (S. 87ff.), sowie an der Stadtpfarrkirche und den Nebenkirchen im Bürgerspital, an St. Sebastian und in Mülln (S. 94ff.). Ein Anhang I teilt eine Statistik der Sänger und Musiker mit (S. 98ff.); ein Anhang II bringt Personalia betreffende Nachrichten über Sänger und Musiker in Salzburg von 1587—1612 (S. 106ff.). Aus jeder Seite spricht eine reichhaltige Verwertung der musikgeschichtlichen Literatur und namentlich eine sorgfältigste archivalische Quellenforschung, der durch kleine Versehen (wie z. B. auf S. 2 die Verwechslung der Privatkapelle des Kardinals d'Este, an der bekanntlich Palestrina wirkte, mit der des Kardinals Altaemps [= Hohenembs]; andere direkte Fehler fielen mir nicht auf) kein Eintrag geschieht. Nachträge zu einer solchen Arbeit ergeben sich immer; der Verfasser selbst hat einige in dem dem Referenten übersandten Exemplar vermerkt.

Der organisatorische Aufbau der Musikpflege in Salzburg kann als typisch für die katholischen Bischofsstädte und geistlichen Kleinfürstensitze in Deutschland zur Barockzeit gelten. Es ist wichtig zu beachten, daß hier überall zwei Gründungsperioden für mehrstimmige Musikpflege in Betracht kommen: die eine für die Dom-Kantorei, die sich im Anschluß an die Mehrstimmigkeit des Mittelalters langsam aus der choralen Schola heraushob und meistens im späteren 16. Jahrhundert eine Neuorganisation erfuhr; die andere im Frühbarock, die den Absichten des repräsentativen Fürstenideals jener Zeit entsprang und natürlich die Dom-Kantorei bald in Schatten stellte. In diesem Sinne hat die Musikgeschichtsschreibung ein weitausgreifendes Interesse an der Arbeit von Spies.

Liedgeschichte und Heimatkunde heben noch besondere Zusammenhänge hervor. Wenden wir den Blick hin auf das im Spätbarock erwachsene volksmäßige Lied im Salzburgischen, über das neuestens Kurt Huber literarisch gehandelt hat (Das Weihnachtslied in Oberbayern vor 50 Jahren. Zur Liedgeographie und musikalischen Stilkritik von August Hartmanns Sammelwerk. In: Staat und Volkstum usw., Festgabe für Karl Alexander v. Müller, J. C. Hubers Verlag, Diessen vor München 1933, S. 116—140). Vergegenwärtigen wir uns auch die köstlichen volksmäßigen Lieder, die der Frankfurter Sender am Heiligen Abend 1934 unter dem Titel „Alpenländische Weihnachten“ musikalisch vorgeführt hat. Man fragt sich staunend: Wie konnte in einem Volksstamm solcher künstlerischer Sinn geweckt werden? Das vorliegende Buch trägt bei zur Beantwortung dieser Frage: Erste Vorbedingungen hierfür waren bereits in der Durchorganisation der Musikpflege im Frühbarock gegeben. Zu einem andern Teil liegt das Geheimnis darin, daß der neue Stil durch das Musizieren auf fest normiertem, traditionstreuem kirchlichen Boden sich innerhalb einer gewissen stark volksnahen Sphäre bewegte.

O. Ursprung

# Mitteilungen der DGMW

## Ortsgruppe Berlin

In der Januar-Zusammenkunft sprach Dr. Kurt Schlenger über die „Voraussetzuugen zum Bläserberuf“. Das Thema brachte fruchtbare Beziehungen zwischen Musikausübung, -pädagogik und Physiologie bzw. Zahnmedizin, deren Auswertung ein noch nicht zu überschauendes Arbeitsgebiet für Fachbläser, Musikwissenschaftler, Physiologen und Zahnärzte freilegt. Referent ging von dem auf wissenschaftlich-praktischer Grundlage behandelten Hauptproblem: „Was ist Bläseransatz“ aus. Die eindeutige Definierung des Begriffes „Bläseransatz“ zeigte einen umfassenden Komplex bewegungsmäßiger Vorgänge (Funktionen der Gesichts-, Zungen- und Atmungsmuskeln, der Drüsen usw.) und anatomischer Gegebenheiten (Zahn- und Gesichtsknochenbau) auf. Diese Gegebenheiten ihrerseits je nach Form und Anlage als Berufseignungsmerkmale (Stigmen) festzulegen, wurde mit Lösung des zweiten Problems: „Wie weit lassen sich Ansatzfaktoren als Berufseignungsfaktoren werten“ unternommen. Dr. Schlenger legte eindeutig dar, daß einerseits das Studium jedes Blasinstruments charakteristische Ausprägung der Lippenformen (z. B. zipfelartiger Vorsprung des medianen Teils der Oberlippe bei Blechbläsern, geraffte Unterlippe bei Klarinettisten usw.), der Muskelausprägung und der Zahnform bzw. -stellung (Kompression des unteren Zahnbogens bei Flötisten) zur Folge hat und daß andererseits junge Menschen bei prädispositioneller Anlage dieser Eignungsmerkmale besonders den tonlichen und technischen Anforderungen des jeweiligen Blasinstruments gewachsen sind. Der Vortrag ließ eine ernste und umfangreiche Inangriffnahme der Arbeiten über ein Spezialgebiet der Musikausübung erkennen, dessen Erforschung geeignet ist, Hunderten von jungen Menschen die Enttäuschung einer verfehlten Berufswahl zu ersparen oder sie vor Berufsschäden zu bewahren und nach der positiven Seite hin Erfolge auf dem Gebiete der Blaspädagogik und in bezug auf die Klangkultur des Blasinstrumentenspiels zu zeitigen. An den Vortrag, dem eine ungewöhnlich große Zahl von Berufsmusikern, darunter alle Bläser der ersten Orchester Berlins, mit großer Aufmerksamkeit folgten, schloß sich eine von Prof. Schünemann geleitete, anregende Diskussion.

Vor dem Vortrag fand die satzungsgemäß festgelegte Mitglieder-Versammlung statt. Der Vorsitzende Prof. Schünemann erstattete den Tätigkeitsbericht, Dr. Osthoff den Kassenbericht und Dr. Beckmann den Bericht über Mitgliederbewegung und laufende Vereinsfragen und -sorgen.

In der Februarsitzung hielt Hans Neemann einen Vortrag über die „Laute in der Kammermusik". Seine Ausführungen gaben einen tiefgreifenden Einblick in die Lautenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts und erhielten ihre Begründung durch ein äußerst interessantes Lautenkonzert mit Blockflöten, Violen, Gitarren und Cembalo, das Programm führte von Valentin Hausmann zu G. A. Terzi (Canzone für 4 Lauten), L. de Moy, J. Kremberg, Besarde, Vallet und Diesel. Für die Suite von Diesel benutzte Neemann zwei Wölbgitarren aus der Sammlung alter Musikinstrumente. Den Beschluß des stark besuchten, mit großem Beifall aufgenommenen Abends machte Henry Purcells „Vier Jahreszeiten" für Gesang, Blockflöten, Altviole, 3 Theorben und Continuo. G.-Sch.

# Mitteilungen

– Der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Breslau, Dr. Ernst Kirsch, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

– Prof. Dr. Heinrich Besseler in Heidelberg wurde vom „Istituto italiano di Studi germanici" in Rom zu einem Vortrag über „Die deutsche Musik im Zeitalter der Renaissance" eingeladen. Im Anschluß daran ist ein Abend mit alter deutscher Musik vorgesehen, der vom a cappella-Chor Msgr. Casimiris und andern römischen Musikern bestritten wird.

– Am 9. Februar verschied in Basel der o. Professor der Musikwissenschaft Dr. Karl Nef. Die ZMW wird seiner noch gedenken.

– In Hamburg ist eine „Forschungsabteilung für Vergleichende Musikwissenschaft am Phonetischen Laboratorium der Universität" errichtet worden. Die Leitung wurde dem Wissenschaftlichen Rat und Privatdozenten für Vergleichende Musik wissenschaft Prof. Dr. Wilhelm Heinitz übertragen.

– Im Stadttheater Greifswald fanden diesen Winter wieder sonntägliche Morgenfeiern mit zeitgenössischer Musik statt. Bei freiem Eintritt wurden neue Werke nach vorhergehender Erläuterung aufgeführt und damit zur Diskussion gestellt. Die Gesamtleitung hat Prof. Dr. Hans Engel. Die letztgebrachte Morgenfeier galt nordischen Komponisten. Dargeboten wurden: „Fünfzig kurze Variationen" von Harald Saeverud, op. 8, 1931, das „Pastorale" für Orchester von Fartein Valen, op. 11, 1933, und das Oboenkonzert von Finn Höffding, 1933. Die beiden Werke der Norweger Saeverud und Valen waren für Deutschland Erstaufführungen.

| Febr./März | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Ausgabe des nächsten Heftes am 4. April 1935

# Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 Heft 4 April 1935

## Zu Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder

Von

Joseph Müller-Blattau, Königsberg (Pr.)

Die Grenzen des zu behandelnden Zeitraumes sind bestimmt durch Otfrids Worte in seinem Evangelienbuch (um 865): „Thaz uuir Kriste sungun in unsara zungun . . ." Er weiß also noch nichts von geistlichen Liedern in deutscher Sprache. — An der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert aber dichtet Hugo von Trimberg in seinem Renner.

(11080) Der leien leise durch tiuzschiu lant
sint einveltic unde baz bekant
danne manec kunst, uf die geleit
ist groziu kost und arbeit.

Hier legt ein Zeitgenosse Zeugnis ab für die reiche Blüte des geistlichen Liedes (leis) in der Landessprache. Und bei den Liedern der Geißler (1349)[1] schauen wir tatsächlich in den lebendigen Gebrauch und das merkwürdige Wachstum dieser Lieder mitten hinein, in dem Augenblick, da sie zu schwinden beginnen.

Zugleich aber deuten die angeführten Verse auf einen Unterschied der Bereiche, den wir stets zu beachten haben werden. Dort will ein Mönch Leben und Wirken Christi in deutsche Verse gießen. Die Mönche seiner Klostergemeinschaft haben ihn darum gebeten und er willfahrt in dem Wunsche, sie vor dem „sonus inutilium rerum" und dem „laicorum cantus obscœnus (cantus secularium vocum)" zu schützen. Aber seine Verse für die Klostergemeinschaft, in die er gewiß hier und dort volktümliches Gut einschmolz, wurden schwerlich gesungen; nichts drang davon als geistliches Lied ins Volk. In der Abwehr nur zeugt er, ohne es zu wollen, von deutschen heidnischen weltlichen Liedern, deren Klang uns verweht ist. —

[1] Siehe deren ausführliche Behandlung in: ZMW XVII, 1.

Hugo von Trimberg aber kennt den Bereich eines neuen deutschen geistlichen Liedes in der Landessprache. Es gehört den Laien an, dem Volke, nicht den gebildeten Ständen; seine „Einfalt“ wird der „Kunst“ dieser Stände entgegengesetzt. Wo ist der Ort dieses Liedes?

Die Liturgie, vom Priester am Altar gefeiert, war lateinisch. Das Volk nahm, „in schweigendem Gebet“ (cum silentio orantes) und „nur im Herzen singend“ (psallentes in cordibus) daran teil. Aber außerhalb der Liturgie mochte seine Festesfreude in Liedern ausströmen; hier war Raum für ein deutsches geistliches Lied. Es blieben neben den liturgischen Feiern die heiligen Bräuche wie Bittgänge und Wallfahrten, Feste der Kirchweih und der Schutzheiligen, in welche die alten heidnischen Begehungen und Umgänge einmündeten. Hier, bei diesen großen christlichen Volksfesten, konnte ebenfalls das deutsche Lied in der Landessprache erklingen.

Mustern wir aber die ältesten Berichte, dann finden wir kein deutsches Wortgut, sondern einzig die griechische Zeile: Kyrie eleison. Damit ist nicht das Kyrie der Meßliturgie gemeint, sondern die Responsion der Allerheiligenlitanei, welche vom Kirchenvolke bei den Bittprozessionen gesungen wurde. Von da aus ging die Zeile als Anrufung, als Bittruf in den Gebrauch des Volkes über. Ihr Klang war fremd, und doch nicht lateinisch, wie die übrige Kirchensprache. So bekam sie magischen Sinn und trat an Stelle altheidnischer Bittrufe, von denen uns nur verwehte Spuren erhalten sind. Die lateinischen Rufe der Litanei aber wurden nicht übernommen. Der Rhythmus war volksnah. Denn Kyrie eleison ist selbst gehört und gesungen als Kurzzeile nach Art des germanischen Verses: Kýriè éleisòn. Aber nur die Deutschen entzauberten das Schrittmaß der Rufzeile. Als sie vom Deutschen ins Böhmische und Französische überging, schwand die rhythmische Bedeutung, wie die Wortform (Krles, Quirielle) und die Melodieform (♩♩ Krles ♩♩ Krles ♩♩ Krles) zeigen.

Daß die Rufzeile Kyrie eleison wirklich neben Heidnisch-Germanisches trat und es ersetzte, beweisen die Beschlüsse des Synodalkonzils von Salzburg 799, die da verordnen, daß bei der Litanei (mit Bittprozession), die jeden Montag, Mittwoch und Freitag der Fastenzeit gehalten wird, das Volk ohne kostbaren Kleiderschmuck, leichtfertigen Gesang und weltliches Spiel in der Prozession gehe (cum letaniis procedant). Auch sollen sie lernen, ihr Kyrie eleison nicht so bäuerisch zu rufen wie bisher, sondern besser (Kyrie eleison clamare non tam rustice ut nunc usque, sed melius dicant). Damit ist zugleich die Einbeziehung des Kyrie in die rauhe, heimische Sprechweise bezeugt, im Gegensatz zu der völlig anders gearteten Singweise des gregorianischen Chorals! — Von der Feier des Sonntags berichten die Kapitularien Karls des Großen und Ludwigs des Frommen: Das Volk soll am Vorabend sowie am Sonntage selbst nicht auf den Kreuzwegen und Gassen stehen und sich mit Erzählen, Tanzen und weltlichem Singen die Zeit vertreiben, sondern . . . zur Vesper (des Sonnabends), zur Matutin und Messe (des Sonntags) kommen und beim Hin- und Zurückgehen alle ihr Kyrie eleison singen. Hier ist der Ruf bereits zu allgemeinem andächtigen Gesang geworden. Die gleiche Verordnung zeigt, wie er von da aus als christlicher Bittruf in den Alltag eingeht: die Hirten sollen ihn singen beim Aus- und Eintreiben des Viehes.

Auch bei den Totenfeiern soll, nach den gleichen Kapitularien und sonstigen Konzilsbeschlüssen, unser Ruf an die Stelle heidnischer Bräuche und Lieder treten. Wer die Psalmen nicht behalte, so heißt es da, der möge mit erhobener Stimme Kyrie eleison, Christe eleison singen, wobei die Männer beginnen, die Frauen antworten sollen. Oder noch kürzer: Wer singen will, singe Kyrie eleison oder schweige ganz! So bürgert sich der Ruf ein. Im Jahre 836 waren die Gebeine des hl. Vitus in Corvey feierlich beigesetzt worden. Aus dem ganzen Sachsenlande strömt nun das Volk zur Verehrung herbei. Kein schändliches (d. h. heidnisches) Wort ist zu hören, kein Scherz, keine Narretei wird getrieben. Tag und Nacht zieht die Menge im Umgang um die Kirche, Männer und Frauen singen wechselweise Kyrie eleison. Und wo Klerus und Volk zusammen in der Prozession gehen, da singen die Priester lateinische Hymen, das Volk sein Kyrie eleison.

In das gleiche Jahrhundert rechnen die ersten Zeugnisse, daß das Kyrie eleison als gemeinsame Volksbitte die alten heidnischen Schlachtrufe verdrängt hat. So heißt es schon im Ludwigsliede (881) von der Schlacht bei Saucourt:

Ther cuninc reit cuono, sanc liot frôno,
Joh allê saman sungun kyrie eleison.
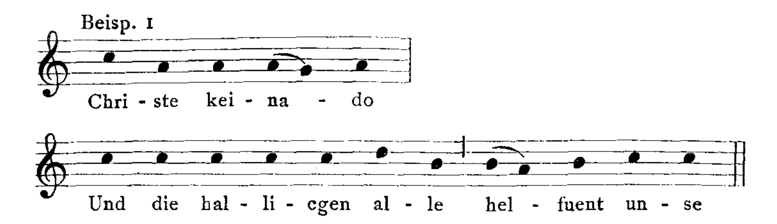
Nach Luitprands Bericht stimmt in der Schlacht gegen die Ungarn 943 das Christenheer den „heiligen und wunderwirkenden“ Ruf Kyrie an.

Genug der Belege! Kyrie eleison ist für alle Anlässe und Gelegenheiten urtümliche Form der Anrufung und Bitte des Volkes. Als Rufzeile wird es zur Keimzelle des deutschen geistlichen Liedes. — Aus Böhmen haben wir das erste Zeugnis für eine anwachsende deutsche Rufzeile. Bei der Einsetzung des Prager Bischofs Dethmar (873) singt die Geistlichkeit Te deum laudamus, das Volk (die „simpliciores et idiotae“) ruft Kyrie eleison. Der Herzog von Böhmen und die Großen des Landes aber singen:

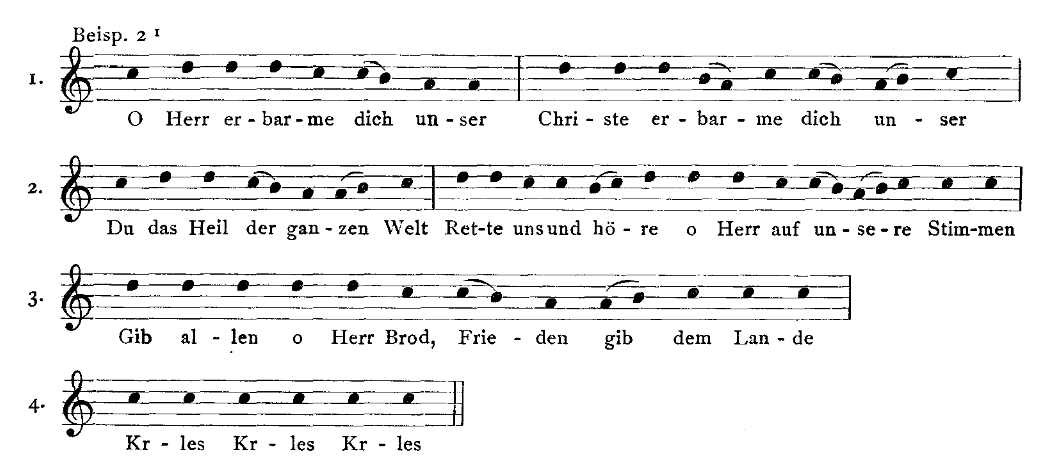
Christe keinado!
Kirie eleison!
Und di hallicgen alle
helfuent unse,
Kyrie eleison et caetera.

Die höhere gesellschaftliche Schicht ist also zu einer entwickelteren Form des Rufs gelangt. Diese stellt in ihrem ersten Teil ganz im Sinne der durch die folgenden Verse noch stärker genäherten Allerheiligenlitanei neben Kyrie eleison die Eindeutschung des Christe eleison als Christe keinado. Die folgenden Zeilen sind (wie A. Hübner, Die deutschen Geißlerlieder, S. 228 überzeugend dartut) „eine deutsche Kurzform der Litanei“, etwa dem Rufe „Omnes sancti — orate pro nobis“ entsprechend. Das Kyrie eleison schließt zwar wieder ab, das „et caetera“ aber weist auf weitere Fortsetzung.

Immerhin ist der Vorgang ganz klar. Wir sind noch im Rahmen der Litanei. An den Urruf des Volkes schließt sich als erstes die deutsche Rufzeile: Christe keinado, als zweites die Doppelzeile: Und di hallicgen alle helfuent unse. Demnach müßte also die musikalische Einkleidung von der Litanei her so heißen:




Es ist kein Zufall, daß das älteste Kirchenlied in böhmischer Sprache, das im 10. Jahrhundert entstanden sein soll, eine ganz ähnliche Gestalt zeigt. Nur ist hier das erste Kyrie eleison auch einbezogen, dann folgt noch eine Litaneibitte mit doppelter Antwort und endlich eine allgemeine Bittzeile, der nun das Krles des Volkes antwortet.




Auch hier hat die Weise durchaus litaneienhafte Prägung. Nur das Krles des Volkes ist anders. Ein musikalisches Eigenleben der Rufzeilen ist nicht festzustellen.

Die deutsche Überlieferung aber zeigt, zunächst für das Wortgut, die Loslösung dieser Rufe aus dem Grunde der Litanei. Mit dem Urruf Kyrie eleison lösen sie sich auch aus der Melodie der Litanei. Mehr läßt sich zunächst nicht sagen. Die Frage nach der volkstümlichen Weise der Rufzeilen bleibt noch offen.

Der Reisebericht über die Kreuzpredigt des hl. Bernhard von Clairvaux in der Rheingegend berichtet, daß bei den Wundern das Volk ausgerufen habe:

Christ uns genade<br>
Kyrie eleison<br>
Die heiligen alle helfen uns.

Hier löst sich eine Rufzeile auch rhythmisch aus der Litanei. „Die heiligen alle helfen uns“ ist eine Zeile, wie „Christ uns genade“ auch, im Gegensatz zu „Und die heiligen alle — helfent unse“. So werden in Predigtsammlungen des gleichen Jahrhunderts folgende Rufzeilen aus dem Volksgesang genannt:

[1] Die lateinische Fassung lautet:
1. Domine miserere nostri, Jesu Christe miserere nostri
2. Tu salvator totius mundi Salva nos, et exaudi, Domine, voces nostras
5. Da nobis omnibus, Domine, Saturitatem et pacem in terra.

Die hiligen alle helfen uns! und
Helfen uns alle heiligen!

Hier reiht sich nun auch jener Volksruf an Sankt Peter[1] an, von dem Bischof Benzos Panegyrikus auf Kaiser Heinrich IV. berichtet. Bei der feierlichen Kaiserkrönung in Rom singt der Klerus eine Strophe der Petrus-Hymne: Jam bone pastor. Die Deutschen aber rufen:

Kyrie eleison!
helfo sancte Petre
heleyson.
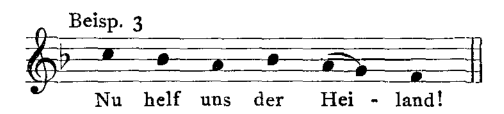
In einer späteren Quelle (einer Tierfabel des 13. Jahrhunderts) ist der gleiche Ruf bezeugt

helfe uns sant Peter
heiligo.

Die altertümliche Form heiligo nimmt hier (wohl wegen des Reimes auf unfrô) die Stelle des früheren heleyson ein.

Einzeilig ist die Urform des deutschen Rufes. Sie ist zugleich eigen deutsch. Denn in jenem Reisebericht über die Kreuzpredigten des hl. Bernhard wird von dem Schreiber mit Bedauern festgestellt, daß beim Verlassen der deutschen Gegenden das „Christ uns genade" (Kyrie eleison! Die heiligen alle helfen uns) aufhörte, „et non erat qui vociferaretur". Denn das romanische Volk hat, so wird erklärend hinzugefügt, keine „cantica" in seiner Landessprache. Später hören wir freilich von Gerhoh, Probst zu Reichersberg, in seiner Psalmenerklärung über die Kreuzfahrer des Jahres 1148, daß auch die anderen Völker Lieder in der Volkssprache (cantilenas linguae vulgaris) haben. Und doch hebt er die Deutschen besonders heraus, deren Sprache zu solchen Gesängen besonders geeignet sei.

Wie die eigendeutsche Weise einer solchen Rufzeile gelautet haben mag, haben uns die Lieder der Geißler[2] gezeigt:




Das ist eine andere Prägung als jene Litaneiformel mit ihrem engen Bogen. Die weiträumige Quinte ist hier von oben nach unten durchschritten. Die Terz spielt eine gewisse Rolle als mittleres Teilungsintervall; es kann, wie wir sahen, die Einstimmung im Raum *a—d* auch durch die Mollterz erfolgen. In dieser Gestalt konnte die Zeile zunächst ein ganz urwüchsiges musikalisches Dasein führen, ganz auf sich selbst gestellt. Wie aber geht die Entwicklung weiter?
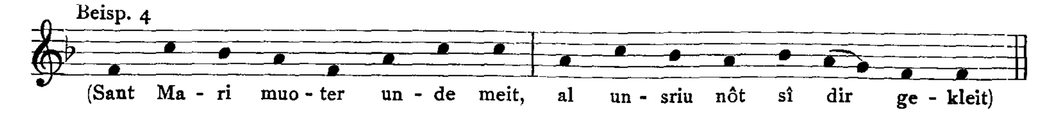
In knappen und lebendigen Versen erzählt ein Zeitgenosse von der Schlacht auf dem Marchfelde zwischen Ottokar und Rudolf (1278). Als die Heere gegeneinander rücken, beginnt der Bischof von Basel mit lauter Stimme den Ruf:

Sant Mari muoter unde meit,
al unsriu nôt sî dir gekleit.

---

[1] Hübner, a. a. O., S. 229.
[2] Vgl. ZMW 1935, Heft 1.
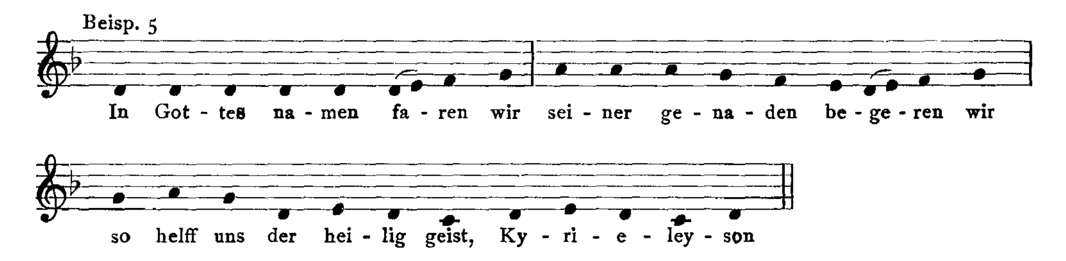
Der gleiche deutsche Ruf wird für die Schlacht bei Akkon 1291 berichtet. Wieder gaben die Geißlerlieder seine Weise:



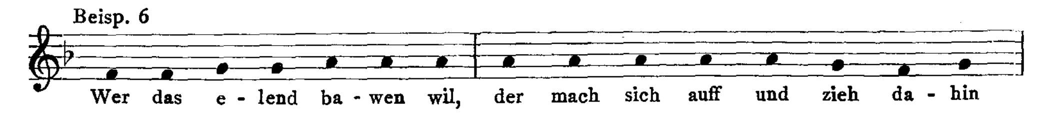

Hier ist die einfache Rufzeile zur Doppelzeile ergänzt. Die erste Zeile singt, so ließe sich kurz sagen, das Kernintervall der Quint von unten an. Dem entsprechenden Ansingen *d—a* kommt (vgl. Geißlerlieder) die gleiche Bedeutung zu. Aber gerade die Lieder der Geißler zeigten, wie verschiedenartig diese Ergänzung ausgeformt sein kann; zugleich bringen sie auch die Rufzeile in immer neuen Varianten, so wie sie der Gebrauch des Volkes schöpferisch um- und weiterbildete.

Im gemeinsamen Gesang der Kreuzfahrer war, wie viele Zeugnisse bestätigen, die Rufzeile „Nu helff uns das heilig grab“ am gebräuchlichsten. Sie ist wohl als Parallele zu „Nu helff uns der heiland“[1] entstanden und wird zur Keimzelle des größeren Kreuzfahrerleis „In gotes namen varen wir“.

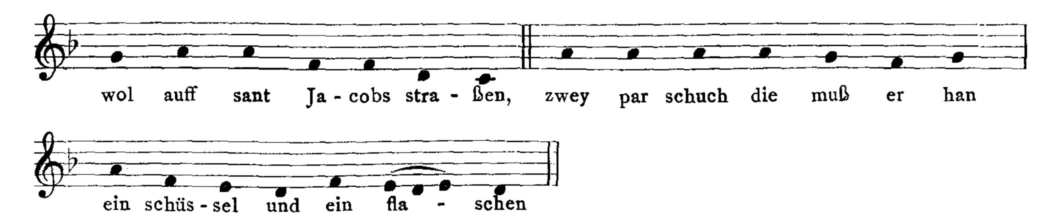
Besser als die sprachliche Überlieferung belehrt uns die musikalische über die mutmaßliche Grundform. Der Kernzeile werden zwei substanzgleiche Ansingezeilen vorausgeschickt. Die Rufzeile selbst aber wird, obwohl sie ursprünglich den Fall *C—F* (oder *g—c*) ausprägte, durch ein kurzes, aufbiegendes Kyrieleis nach *d* gewendet, dem Raum, dem die Ansingezeilen verborgen schon zugehören. Diese Form der Weise erscheint freilich erst spät, in den Quodlibets von Schmeltzel 1544, bezeugt:




Dem Einwand, hier sei vielleicht eine Zeile ausgefallen, begegnen wir durch den Hinweis auf die andere berühmte Pilgerliedweise des Mittelalters, den Jakobston. Wenn man ihn mit der Melodie jenes Fahrtenliedes zusammenstellt, ergibt sich eine überraschende, bisher unbemerkte Substanzgleichheit. Ja, im Jakobston sind die beiden Ansingezeilen deutlich nach *a* geführt. Und als die zweite und dritte Zeile wiederholt werden, da wird die Kernzeile wirklich (ohne Kyrie eleison) nach dem Grundton *d* geführt:




[1] Hübner, a. a. O., S. 239 führt den mehrfach bezeugten Ruf: „Adiuva nos deus et sanctum sepulcrum“ an.




Hier also scheint wirklich eine dreizeilige Form als erste Wucherform der Kernzeile entstanden zu sein. Aber das Wachstum des Liedes „In Gottes Namen fahren wir" geht weiter. Das ursprüngliche Kyrie eleison mag zunächst erweitert und zur selbständigen Textzeile mit angehängtem Kyrie eleison geworden sein (vgl. Bäumker II, Nr. 295 I). Aber häufiger noch ist die Fassung, die wir später in Fincks Liedern (1536) finden. An die Rufzeile „Da helf uns die Gottes Kraft" schließen sich zwei weitere Zeilen an „Und das heilige Grab, da Gott selber inne lag" (+ Kyrie eleison). Und nicht genug damit. Bei Finck folgen dann noch zwei ganz selbständige kurze Rufzeilen „Christeleis, Kyrieleis" und dann die Wiederholung des Ganzen, von der dritten, der Kernzeile ab, mit neuem Text. Die wuchernde Kraft der musikalischen Zeilenfügung scheint unerschöpflich zu sein, wie es ja auch bei den Geißlerliedern sich zeigte.

In aller Kürze wurde hier der Gang des Wachstums solcher Lieder deutlich. Was Hübner vom Wortgut her erschloß, gilt auch für die Weise. Urzelle ist die einzelne Rufzeile, die zunächst „ein elementares Volkslieddasein" führt. Sie wuchert wie ein pflanzliches Gebilde. Nächste Wachstumsform ist die Doppelzeile, doch ist melodisch auch ein dreizeiliges Gebilde (2 Ansingezeilen + Rufzeile) denkbar und überliefert. Die vierzeilige Strophe aber ist textlich wie musikalisch die geschlossenste Wachstumsform. Sie faßt „in lapidarster Einfachheit, keiner Ergänzung bedürftig, das ganze Anliegen des Singenden zusammen". Ihr Sonderdasein, dem wir uns nun zuwenden, ist durch die ältesten geistlichen „Lieder" des Mittelalters bezeugt. Sie sind sämtlich einstrophig, was „freilich nicht ausschließt, daß sie nachträglich als strophisches Glied in einen größeren Zusammenhang eingefügt werden". Gerade die Weise wird uns hierüber die besten Aufschlüsse geben können.
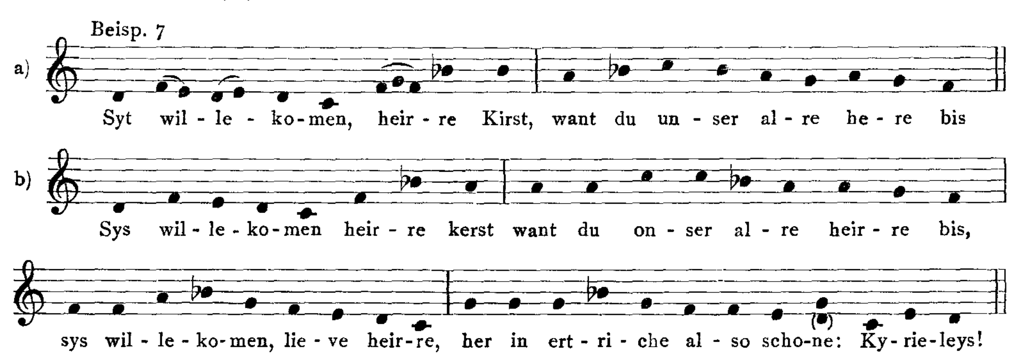
* * *

Es ist kein Zufall, daß die ältesten deutschen geistlichen Lieder, deren Gebrauch im Volke bezeugt ist, sich den drei großen Jahresfesten Weihnachten, Ostern und Pfingsten zuordnen. Sie treten hier an die Stelle alter heidnischer Jahreslauflieder, die uns verloren sind. Ihre innige Lebensverbundenheit erfordert, daß wir nicht nur die Weise rein musikalisch beschreiben, sondern Weise und Wortgut zugleich, Art und Gelegenheit des Singens und weiteres Wachstum, soweit es uns feststellbar ist.

Kyrieleis ist nach wie vor die Urzelle der Lieder. Aber es sind nicht mehr Gesänge außerhalb des Gottesdienstes, nicht mehr Wallfahrts- und Prozessionslieder. Sie gehören in den Gottesdienst hinein. Freilich galten sie nicht als liturgische Gesänge; dies Vorrecht blieb dem lateinischen Choral einzig vorbehalten. Und auch die Einbruchstellen sind verschieden. Die Notwendigkeit geistlicher Lieder in der

Landessprache über die Grundtatsachen des Christentums wurde von einsichtigen Gottesmännern selbst empfungen. „Ich wolte halt gerne, daz man lieder davon sünge“, sagt Berthold von Regensburg in einer seiner Predigten zwischen 1250 und 1272. Denn die Ketzer hatten für ihre Lehren diesen Weg zum Herzen des Volkes längst entdeckt und Lieder in der Volkssprache geschaffen. So ruft Bruder Berthold nun nach guten Meistern, die einen neuen Sang davon singen wollen. Kurz und schlicht („kurze und ringe“) sollen die Lieder sein, daß sie ein jedes Kind wohl lernen könne. Unübertrefflich ist hier die Eigenart des geistlichen Volksliedes gekennzeichnet. Entspricht das Erhaltene dieser Beschreibung?

In Christian Quixens historischer Beschreibung der Münsterkirche und der Heiligtumsfahrt in Aachen (1825) wird die spätmittelalterliche Sitte berichtet, daß in der Christnacht sich die Herren Schöffen in der Gerichtsstube sammelten und dann in die Münsterkirche zogen, wo sie die Chorstühle der rechten Seite einnahmen. Nach dem Evangelium (Matth. 1, vom Stammbaum Christi) stimmte der Schöffenmeister folgendes alte Lied an, welches vom Chor fortgesungen wurde: „Nun siet uns willekomen, hero kerst“. Eine Doppelzeilenmelodie dazu ist uns in einer Aufzeichnung vom Anfang des 14. Jahrhunderts zu Aachen überliefert[1]. Doch verstehen wir sie erst, wenn wir die vollständige vierzeilige Fassung aus einer Erfurter Handschrift vom Ende des 14. Jahrhunderts dazu stellen:




Wieder sind die Quintfälle *a—d* und *c—f*, sowie ihre entsprechenden Ansingezeilen durcheinandergemischt. Die Erfurter Fassung klärt, daß die erste Ansingezeile eigentlich den Raum *d—a* durchmißt. Die anschließende Fallzeile lautet *c—f*. Begegnete uns das nicht schon in dem ersten Fahrtlied der Geißler? Man ist danach versucht, anzunehmen, daß die erste Doppelzeilenüberlieferung kein Bruchstück ist, wie Bäumker (Das kath. dt. Kirchenlied III, S. 314) meint, sondern die älteste vollgültige Melodie dieser „leyse op den kersnacht“. Die Weiterbildung zur vierzeiligen Strophe ist darum nicht minder lehrreich. Die Abschlußzeile, die sich nach *d* wenden will, wird aufgebogen und erst mit dem „Kyrieleys“ in den Grundton geführt. Die dritte Zeile aber wird nach dem unteren Ganzton *c* des tonalen Grundzusammenhanges *d* geführt. Aber diese Wendung nach *c* ist zugleich der vorhergehenden Fallzeile auf *f* im Quintzusammenhang zugeordnet. So entsteht ein in sich wunderbar geschlossener Organismus.

[1] Vgl. K. Ameln, Alte Weihnachtsmusik (Die Singgemeinde, Jahrg 2. Heft 1) und Das älteste deutsche Weihnachtslied (ebda. Jg. 5, Heft 2).

Was wir an diesem ältesten Weihnachtslied nur als Möglichkeit der Bildung einer vierzeiligen Strophe erkannten, wird geschichtlich nachweisbar an dem ältesten deutschen Osterlied „Christ ist erstanden“. Viel ist über die Geschichte der Weise geschrieben worden. Die erste neumierte Fassung derselben aber ist erst in Hans Teuschers stilkritischer Studie über die mehrstimmigen Bearbeitungen der Melodie (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. II, 1930) im Faksimile veröffentlicht worden. Sie steht im Cod. Ms. 1213 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts. In zwei Wiener Hss. des 13. Jahrhunderts (einer Schilderung der Osterfeier und einem Osterspiel) ist die erste Zeile erwähnt, das Lied also bereits als bekannt vorausgesetzt. Hier, in der Klosterneuburger Handschrift, ist die Osterprozession beschrieben. Das Tedeum laudamus ist angestimmt. Und während der Klerus zum Chor zurückkehrt, singt das Volk:

Christ der ist erstan - den
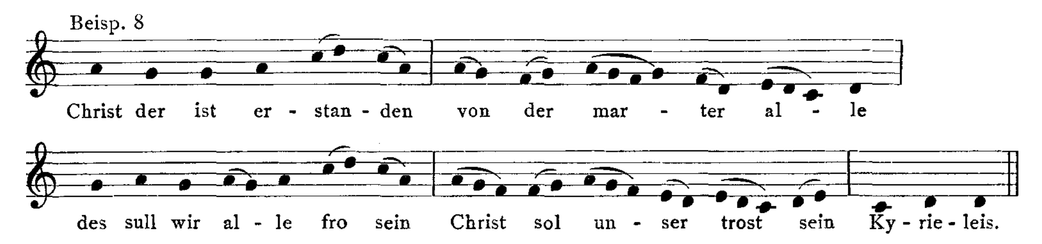
Von der mar - ter al - le

des sull wir al - le fro sein

Christ sol un - ser trost sein

Kyriel[eis]

Weil das Melodiegerüst aus späterer Überlieferung bekannt ist, fällt es nicht eben schwer, die linienlosen Neumen zu lesen. So lautet also die älteste, bisher unbekannte Fassung der Weise:




Es ergibt sich daraus zu unserem Staunen, daß die Weise ursprünglich nur zweizeilig, das „Christ ist erstanden“ also ursprünglich ein doppelzeiliger Ruf ist. Im Wortgut hat sich eine Spur davon erhalten, denn das Mainzer Cantual von 1605 bringt unser Osterlied auch in zweizeiliger Fassung, der sich Rufzeilen anfügen:
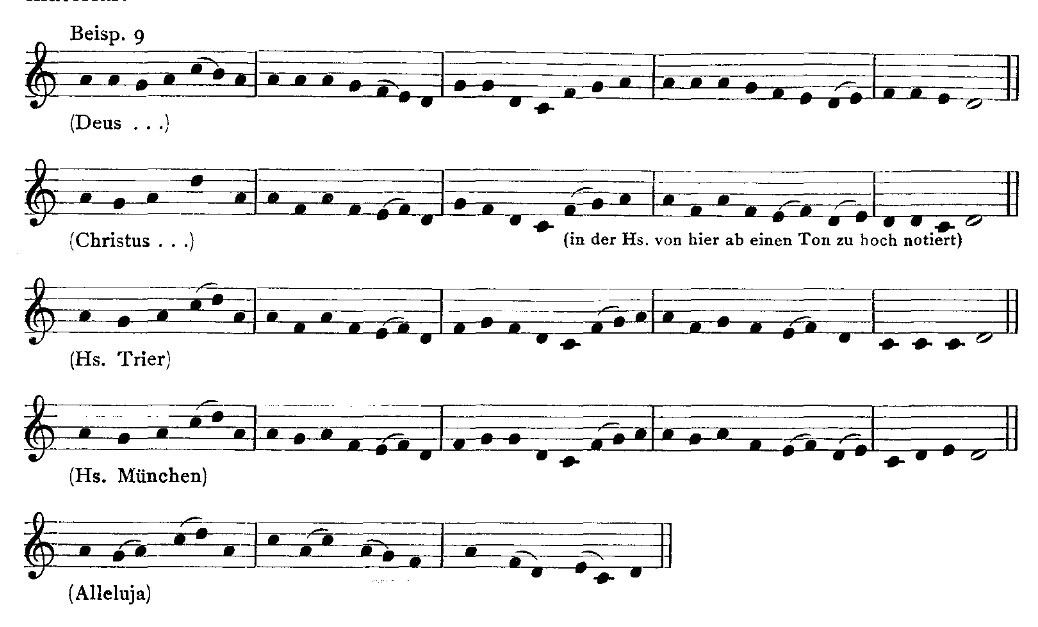
> Christ ist erstanden — Kyrie eleison —
> von des Todes Banden — Alleluja — Gelobt sei Gott und Maria.

Die weiteren 14 Strophen enthalten noch manch andere alte Rufdoppelzeile.
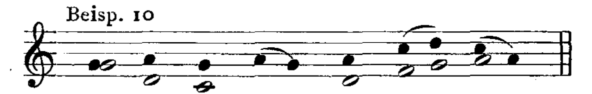
Während nun die vierzeilige Strophe dem Wortgut nach im 14. Jahrhundert noch mehrfach erwähnt wird, haben wir Überlieferungen der Weise erst im 15. Jahrhundert. Die erste stammt aus Böhmen, und zwar aus einem Graduale von Jistebnicz, das im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts geschrieben wurde. Dort ist sie doppelt überliefert mit lateinischen Texten [1], die sich in ihrer Reimfolge nicht mit der Zeilen-

[1] Deus omnipotens / A morte resurgens / Laudamus hunc hodie / carmine laetitiae / Alleluja.
Xristus surrexit / mala nostra texit / Et quos hic dilexit / hos ad coelos vexit / Alleluja.

ordnung der Melodie decken (Faks. im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1887, S. 32). Nun erst folgt die deutsche Überlieferung: eine Trierer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Ms. 322 aus dem Kloster Eckartshausen) und eine Münchner Handschrift vom Ende des 15. Jahrhunderts (Cod. germ. 716; Faks. bei O. Ursprung, Katholische Kirchenmusik, S. 101). So haben wir ein ganz einzigartiges Vergleichsmaterial:




Wir untersuchen die erste Fassung. Das drehend Melismatische der Klosterneuburger neumierten Fassung ist geschwunden, die Weise in straffen Schritten geprägt. Dabei unterläßt die erste böhmische Melodie den Aufstieg zum *D*, der, von der ältesten Fassung übernommen, der deutschen das charakteristische Gepräge gibt. Übereinstimmend, wenn auch verschieden ausgesungen, ist die zweite, die Kernzeile. Ihr entspricht in der neuen Straffung die vierte, die in drei Fassungen zum *e* aufgebogen ist. Die dritte Zeile ist ersichtlich neu geformt, um die Vierzeiligkeit des Liedes durchzusetzen. Hier bleiben zwei Erklärungen. Entweder die Zeile war ursprünglich ein Fall *G—C*, oder aber die Zeile ist durch freie Quintversetzung aus der ersten verändert:



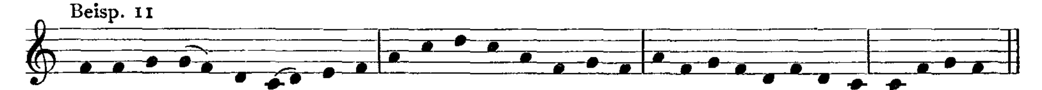

Bleibt noch das dreimalige Alleluja der Münchner Handschrift. Es zeigt noch einmal die Urform des Liedes: Ansingezeile und Rufzeile. Die letztere ist hier zweifach, auf *F* und *D* gegeben. So schließt sich der Kreis.

In einer Predigt Bruder Bertholds heißt es: Glaubt ihr Vornehmen, daß „der Kyrleise“ so um nichts erdacht sei, der da spricht:

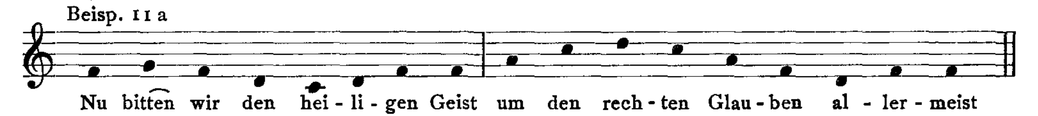
Nu bitten wir den heiligen Geist
um den rechten Glauben allermeist,

daß er uns behüte an unserem Ende,
so wir heim solln fahrn aus diesem Elende.
Kyrieleis.
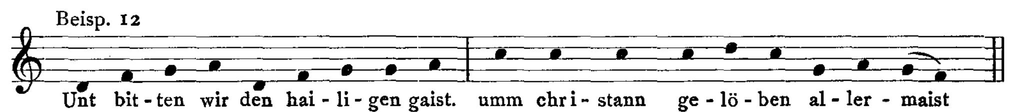
Hier ist das dritte unserer Lieder, das Pfingstlied, erstmals erwähnt. Berthold fährt fort: Es ist ein gar nützlicher Sang, ihr sollt ihn je länger je lieber singen und ihn alle mit ganzer Andacht und mit innigem Herzen hin zu Gott empor singen und rufen. Es war ein sehr guter Fund (Erfindung) und ein nützlicher Fund, und es war ein weiser Mann, der dies selbe Lied zuerst (er)fand. — Auch dieses Lied ist einstrophig. Wir finden es in seiner Anfangszeile noch in zwei geistlichen Spielen des 14. Jahrhunderts erwähnt. Seine Weise aber ist erst zu Luthers Zeit notiert, als der Reformator die Strophe aufnahm und um drei neue erweiterte. Da aber sowohl Johann Walthers Fassung (1524) und die der ältesten evangelischen Gesangbücher (z. B. Straßburg 1525) mit der katholischen Überlieferung bei Vehe (1537) übereinstimmen, ist wohl kein Zweifel, daß wir hier die alte Melodie besitzen. Bestätigt wird diese Annahme durch jenes hussitische Kantional von Jistebnicz (1406), das uns zu einem viel gesungenen Sakramentsliede folgende Melodie überliefert:
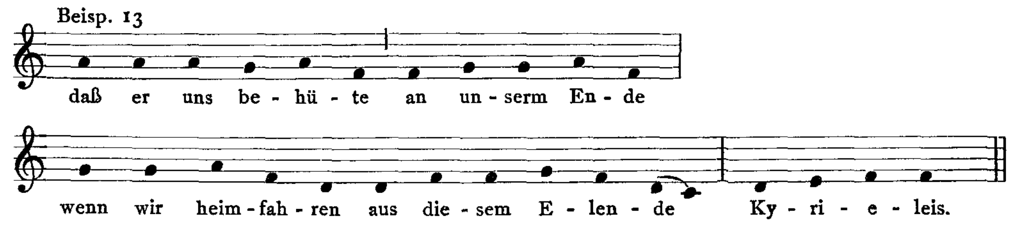



Der Aufbau ist klar; er ist verwandt mit dem jenes vierzeiligen Weihnachtsliedes. Ein böhmisches Kantional von 1601 hat eine Melodie, die mit der gleichen Doppelzeile beginnt; zwei weitere Zeilen (*F* und *C*) und Kyrieleis (*C* ↗ *F*) runden die Strophe. Danach wäre also die Doppelzeile der eigentliche Kern.




Das wird bestätigt durch das zweite der Geißlerlieder, in das unsere Doppelzeile eingewachsen ist zu folgender Weise:




Bleibt noch die Ergänzung des eigentlichen Pfingstliedes zur vierzeiligen Strophe:




Der Bau ist klar: die dritte Zeile ist aus zwei gleichartigen Kurzzeilen in Schwebeform gebildet und aus einer sehr ausgeprägten Zeile (*G—C* = *A F D F G—C*). Dies wurde die endgültige Lebensform des Liedes.

* * *

Haben wir uns so mit Substanz und Aufbau der ältesten und wichtigsten mittelalterlichen Liedweisen vertraut gemacht, dann dürfen wir es wagen, jene schwierigen Probleme anzurühren, die unsre Forschung bisher hat ungelöst zurücklassen müssen. Die beiden ältesten deutschen Lieder, die uns überliefert sind, das Petrus- und das Galluslied, konnten wir, da sie in linienlosen Neumen aufgezeichnet sind, bisher nicht enträtseln. Es liegt aber im Sinne der Neumenschrift, daß sie sich dem erschließt, der mit dem melodischen Stoffe innig vertraut ist. Ist dieser Augenblick für uns gekommen?

Das deutsche Petruslied ist uns in einem Freisinger Codex des 9./10. Jahrhunderts (Cod. lat. monac. 6260) überliefert. Otto Ursprung, der in seiner inhaltsreichen Abhandlung über „Freisings mittelalterliche Musikgeschichte" (in: Wiss. Festgabe zum zwölfhundertjährigen Jubiläum des heiligen Korbinian, München 1924) und in seiner Darstellung der „Katholischen Kirchenmusik" im Handbuch der Musikwissenschaft (S. 99) ein brauchbares Faksimile gibt, bestimmt die Zeit noch näher. Unter Bischof Erchambert (836—854?) wurde auf dem Domberg zu Freising eine Peterskirche erbaut. Zu ihrer Einweihungsfeier dürfte das Petruslied bestimmt gewesen sein. Die Sprache ist bayrisch, die Anlehnung an Otfrids Evangeliendichtung, aus der sogar die Litanei-Zeile („daz er uns firtanen giwerdo ginaden") wörtlich entnommen ist, deutlich. Die Petrus-Strophe des lateinischen Hymnus „Aurea luce et decore roseo" zum Fest der Apostelfürsten Peter und Paul am 29. Juli gab das Vorbild:

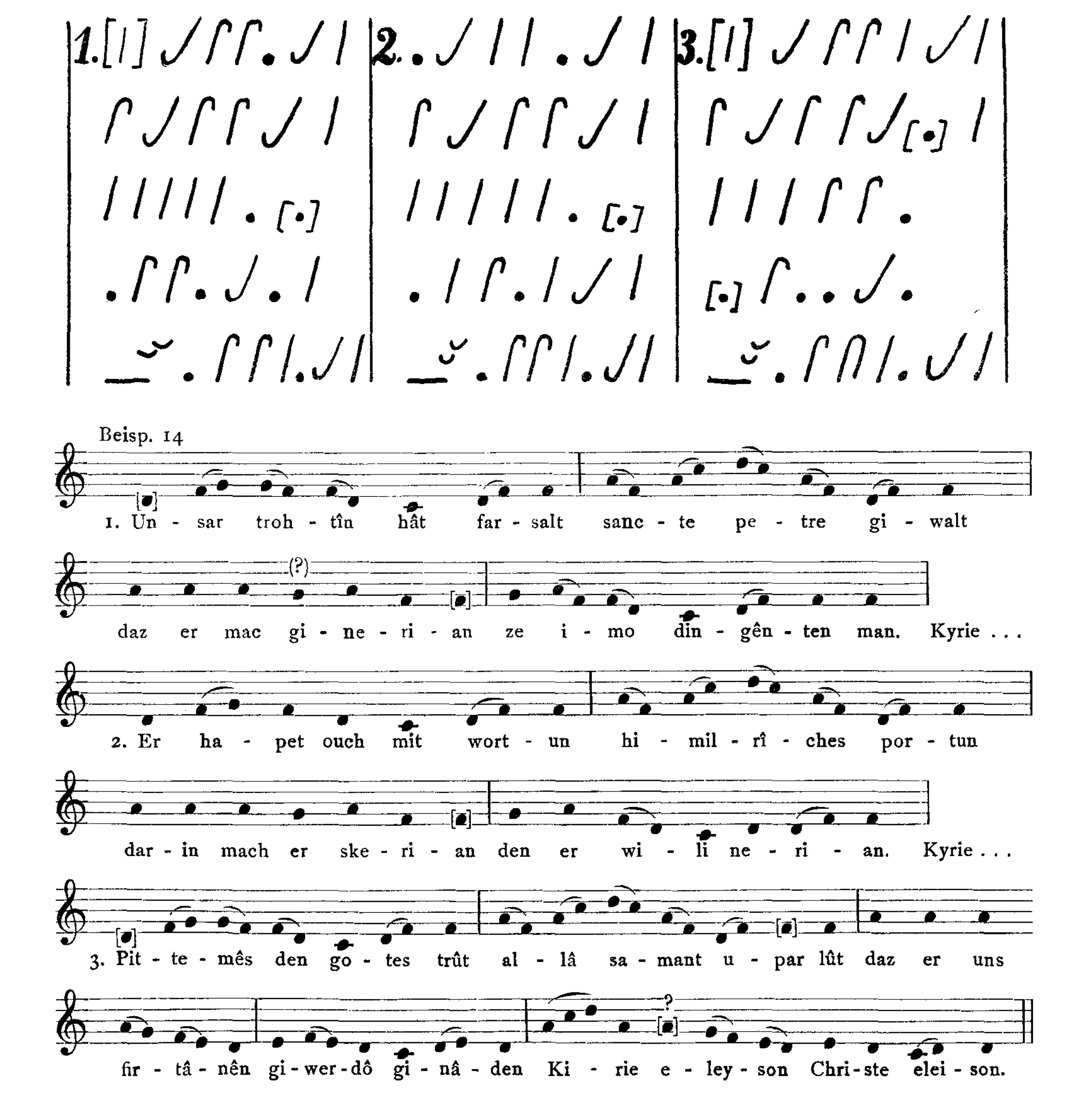
Jam bone Pastor, clemens accipe
Vota precantium, et peccati vincula
Resolve tibi potestate tradita,
Qua cunctis coelum verbo claudis, aperis.

Strophe 1 des deutschen Liedes ist Umschreibung von Zeile 2 und 3, Strophe 2 gehört zu Zeile 4, Strophe 3 zu Zeile 1.

Daß hier ein Dichter am Werke ist, betont Hübner (a. a. O., S. 234) mit Recht. Freilich sucht dieser die Annäherung an die Leisen des Volkes, nicht nur in der Endzeile Kyrie eleison, sondern auch im Wir-Stil und der ruf(litanei)nahen Formung der Zeilen. Doch ist das Lied dreistrophig, gegenüber der Einstrophigkeit des eigentlichen Volkslieds.
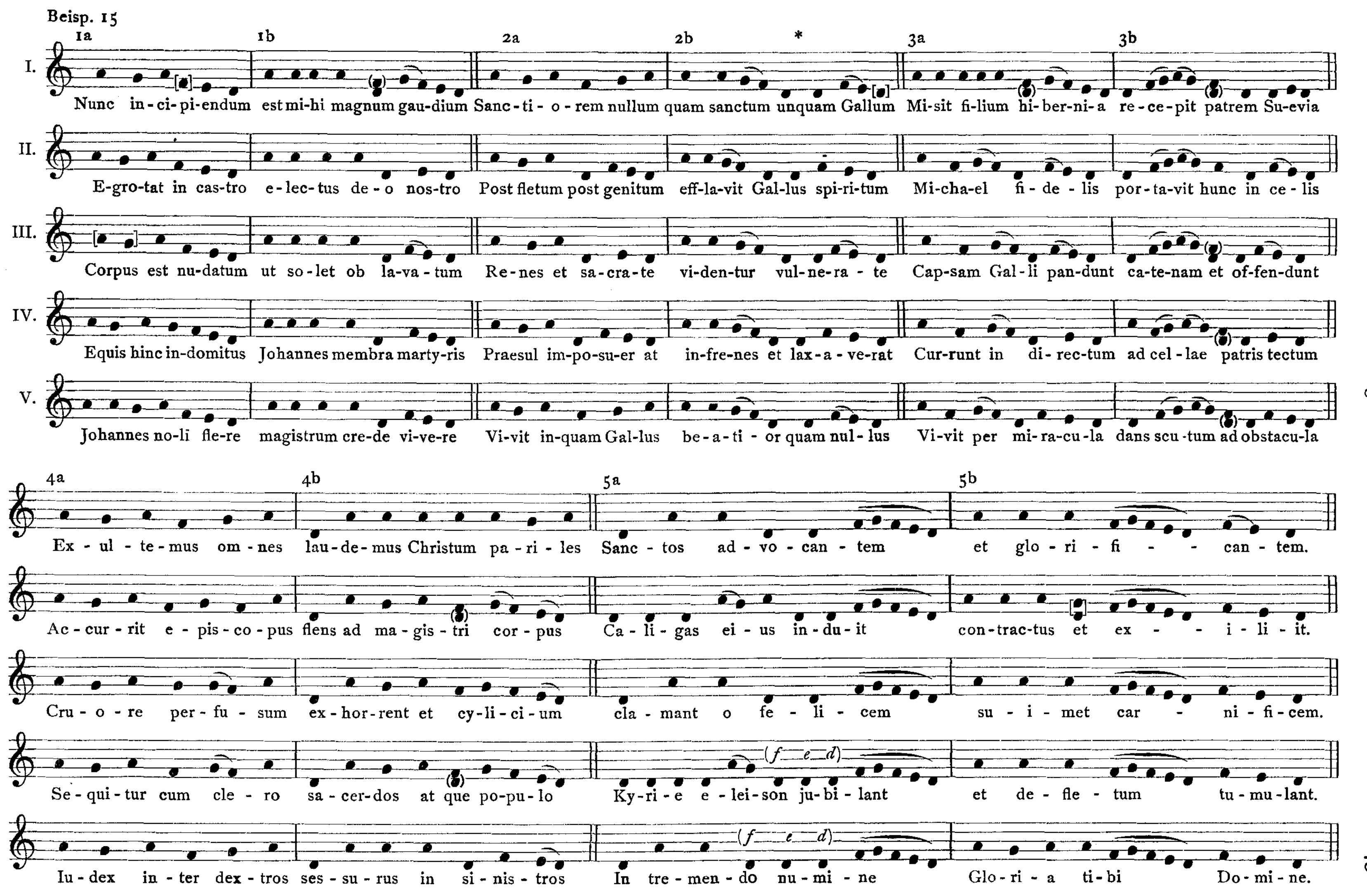
Von diesen Voraussetzungen her machen wir uns an die Übertragung der bisher unentzifferten Neumen. Es ist Sinn dieser Notenschrift, daß sie, auf mündliche Überlieferung sich stützend, die Tonhöhe nicht genau wiedergibt. Aber wem die Tonverhältnisse der alten Melodien vertraut waren, dem mußte auch diese Schreibung nicht minder eindeutig sein als unsre heutige Notation. Für die Übertragung bildet zunächst die genaue Lesung der Originalneumen den Ausgangspunkt. Bei dem dreistrophigen Petruslied sind etwaige Zweifel der Lesung durch die dreifache Überlieferung ohne weiteres zu klären. Die verwandten Neumenformen sind Virga und Punctum (dieses für den Tiefton), Podatus (zwei Töne aufwärts) und Clivis (zwei Töne abwärts); zur Silbe Ky- scheint der Scandicus verwandt (drei Töne aufwärts). Dann folgt die Wahl des Finaltons. Die Höhenlage des Kyrie weist auf *d*, der Schluß ♩♩ ♩ bestätigt die Wahl. Der Finalton der ersten und vierten Zeile kann jedoch

nach der Weisenformel nicht *d* sein, sondern muß höher, bei *f*, liegen. Das Gleiche scheint für die zweite Zeile zu gelten. Der Hochton der dritten aber muß bei *a* liegen. Ob nach Ausweis der Ligatur zur Silbe fir- der dritten Strophe der vierte Ton etwa *G* heißen muß, trotz der Virga, bleibt fraglich. Überhaupt bleibt für manche Intervalle die Möglichkeit mehrfacher Deutung, so gleich für den Anfangston (*d* oder *f*?) oder für die Silbe chri-, wo auch in der geschichtlichen Überlieferung die Formen *e d c d d* und *f d c d d* wechseln. Das Gesamtergebnis aber ist wohl nicht zu erschüttern. Denn es bringt zu unserm Erstaunen den Melodietypus des Pfingstliedes in einer Ausprägung, die zwischen der böhmischen Fassung des Kantionals von Jistebnicz (dreizeilig), unserem ältesten Weihnachtslied und der endgültigen Gestalt des Pfingstlieds (mit zwei Kurzzeilen als dritter Zeile) liegt. Hier Originalnotation und Übertragung:



Viel größere Schwierigkeiten macht das dritte bisher unentzifferte Lieddenkmal, das Galluslied, schon in der Bestimmung seiner Zugehörigkeit. Der St. Galler Mönch Ratpert († etwa 900), ein Zeitgenosse Notkers, verfaßte ein deutsches Lied zum Lobe des heiligen Gallus, vom Volke zu singen („fecit carmen barbaricum populo in laudem sancti Galli canendum"). Doch stammt diese Nachricht nicht von einem Zeitgenossen, sondern von dem Mönch Ekkehart IV, der 130 Jahre später lebte. Sie besagt nur die Tatsache und die Absicht, daß es vom Volke gesungen werden könnte. Wäre es aber inzwischen wirklich Volkslied geworden, so hätte Ekkehart anders davon berichtet. Denn er schreibt in den Casus S. Galli von einem Lied auf den hl. Ulrich und beklagt sich, daß dessen Zeitgenossen die Lieder, die über den Heiligen „vulgo" gesungen wurden, verschwiegen, d. h. nicht aufgeschrieben haben. Hier war die Aufnahme der Lieder durch das Volk geschehen; beim Gallus-Lied berichtet er nichts dergleichen. Das erweist auch die Prosavorrede zum Gallus-Lied in zwei Parallelhandschriften. Denn dort wird berichtet, daß einer der Brüder (Ekkehart selbst), als er sah, daß die immer seltener wurden, die das Lied kannten, es um der süßen Melodie willen nach bestem Vermögen ins Latein übertrug. Dann lebte das Lied doch wohl nur im Kreise jener Mönchsgemeinschaft!

Die „süße Weise" aber ist die des deutschen Liedes, die lateinischen Worte sind ihr nur angepaßt. Wiederum setzt die Überlieferung der Weise in linienlosen Neumen der Entzifferung fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Indessen ist das Vergleichsmaterial hier unvergleichlich reicher. Das durchneumierte Gedicht ist 17strophig, die erste Strophe ist bei Hattemer nach Hs. 393 (aus der wir oben einen Teil der Vorrede mitteilten), die Strophen 14—17 in A. Salzers Literaturgeschichte, Bd. I, S. 81 nach Hs. 186 wiedergegeben. Ich stelle das Zeilenmaterial für sämtliche genannten fünf Strophen zusammen und gebe davon gesondert Text und Übertragung:




* Eines der beiden *d* könnte auch als *e* gefaßt werden.

Die Entzifferung legt den Tonraum *a—d* zugrunde. Fünf Zeilen, die wiederum in je zwei Halbzeilen (a und b) zerfallen, sind vorhanden. Von den schließenden Halbzeilen 1b und 2b gehen wir aus. Hier ist in mehreren Strophen der Schlußfall *fed* durch Ligatur gesichert; danach ließen sich die anderen Formen (II 1b *ded*, IV und V 1b *dfed*) anlegen. Ähnlich lag der Fall, gesichert durch doppelte zweitönige Ligatur, in 4b, und ganz besonders durch die viertönige in 5b, der eine entsprechende Form in 5a vorausgeschickt ist. Nahmen wir dazu *a* als Hochton und Ausgangston des „Falles" an, so ergaben sich nahezu eindeutige Zeilengestalten. Ihre Formung im Raum *a—d* wird in 3b durch ein doppelt ligiertes Ansingen des Hochtons *a* differenziert und zugleich bestätigt.

Für die ersten Halbzeilen erwartet man aufsteigende Form und ist überrascht, diese nur in wenigen Fällen, durch den Schluß der Zeile im Hochton gesichert, vorzufinden (2a in I und V, 4a durchweg, 4b[!] in I). Alle übrigen „vorderen" Halbzeilen haben die schließende Form, die fünfte sogar durch eine viertönige Ligatur besonders ausgeprägt. Die Schwierigkeit liegt hier, wie besonders 1a zeigt, in der Interpretation der tieftonigen Puncta. Ich hatte z. B. II 1a zuerst immer als *agaddd* übertragen, bis mir die jetzige Gestalt des „durchgehenden Falles" als die gemäßere und der melodischen Tradition besser entsprechende sich aufdrängte. Wo ich selbst, auch in den schließenden Halbzeilen, eine eigene Entscheidung nicht treffen wollte, habe ich die andere Fassung in Klammern beigefügt oder durch Anmerkung bezeichnet. Hier stellt Zeile 5a ein besonders lehrreiches Beispiel dar. Durch I, III und vor allem die Ligierung mit folgendem Hochton in II sind die beiden tieftonigen Silben inmitten der Zeile auf den Ton *d* angewiesen. In IV aber, wo die Ligatur ohne folgenden Hochton steht, und in V (und IV), wo nur tieftonige Silben vorhanden sind, ist die Folge *fed* nicht unwahrscheinlich. — Viele andere Einzelheiten ergeben sich aus dem Vergleich zwischen Original und Übertragung, die hier als Versuch zur Diskussion gestellt sei. Selbst für den Fall, daß die Übertragung in Einzelheiten noch anders gestaltet werden könnte, — die Grundzüge der Zeilenformung ergeben sich allein schon aus der Notation. Denn es kann kein Zweifel darüber sein, daß 1a und 1b zwei nebeneinandergestellte Fallzeilen sind; für 2a und b gilt das gleiche — mit Ausnahme von Strophe I und V, wo die erste Halbzeile wirklich als Ansingezeile geprägt ist. Das gleiche gilt für das Verhältnis von 4a und 4b, wobei sich aus Hs. 393 die neue Tatsache ergibt, daß beide Zeilen als Ansingezeilen geformt sind, entsprechend dem Doppelgewicht von 5a und 5b, als besonders stark schließenden Zeilen. Strophe 3a und b bilden wiederum einen gesonderten Komplex, indem 3a der Fassung von 2b nahesteht, 3b den Quintfall durch doppelte Ligatur in besonderer Weise ausprägt.
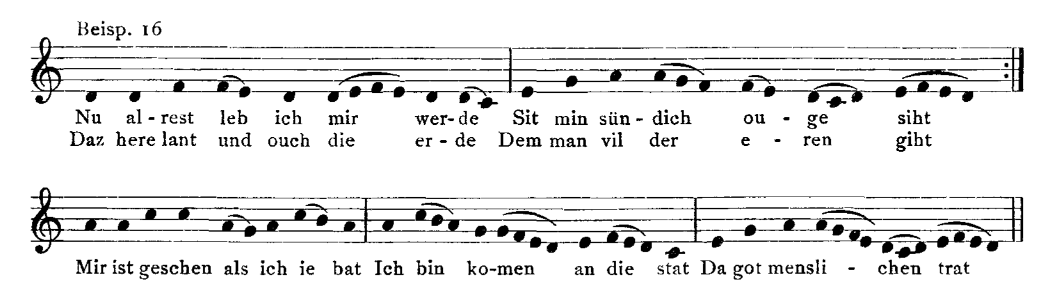
Wir haben also drei Stufen der Geformtheit in der Überlieferung versteckt. Die erste, nur aus Fallzeilen bestehend, die sich gleichschwebig in geringer Variierung immer wiederholen, entspricht der Vortragsweise der alten Erzähllieder, über die ich früher[1] berichtet habe. Die Zuordnung einer Ansinge- zur Fallzeile, die Bildung von Doppelzeilen überhaupt, führt in den hier dargestellten Bereich des geistlichen Volksliedes, die Zuordnung von 4ab zu 5ab in Hs. 393 deutet jedoch

[1] V. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1925, Heft 4.

bereits auf bewußte Formung innerhalb einer höheren Schicht hin. Die Annäherung an volkstümliche Singweise und melodisches Gut ist eindeutig, nicht minder klar durch jene wichtige Einzelheit, durch den Lebenskreis, die Entstehung und das rein literarische Weiterleben, daß es einer höheren Schicht angehört, die es von unseren Leisen grundsätzlich scheidet.
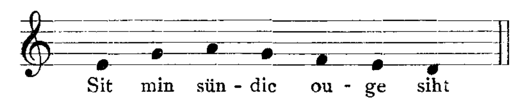
Den gleichen geistigen Schichtenunterschied sieht A. Hübner mit Recht zwischen den Pilger- und Kreuzfahrerliedern des Volkes und Dichtungen wie dem Ezzolied (etwa 1060), der Ansprache des Bischofs Turpin an das Christenheer im Rolandslied (etwa 1140), und den beiden Kreuzliedern Walthers von der Vogelweide (etwa 1217 und 1227). Für das erste dieser beiden Lieder stellt Hübner am Wortgut unwiderleglich fest, daß Walther sich im Stile bewußt „an die Art des Pilgerliedes als religiösen Volksliedes“ angelehnt habe. Aber nichts deutet darauf hin, daß das Lied als Kreuzfahrerlied gedichtet und zum Kreuzfahrerlied geworden ist. „Es mag für den Kreuzzug bestimmt gewesen sein, in dem Sinne, daß es von einem ritterlichen Herren oder einem Spielmann vorgesungen wurde“. Aber es wurde darum noch nicht aus einem gesellschaftlich begrenzten geistlichen Lied zum „Gesang der Kreuzfahrer“.

Die gleiche Frage stellen wir an das zweite Lied, dessen weltbekannte Weise uns das Münstersche Fragment[1] überliefert:

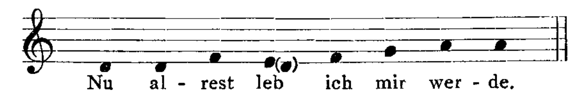



(Folgen von echten Strophen Walthers: 8. Schöne lant; 3. Christen, jude und heyden; 5. Alrest do liez er sich toufen; 6. Do er sich wolte do erbarmen.)

Fünf Zeilen sind für die Weise gegeben. Davon sind Zeile 2 und 5 Varianten unseres Tonfalles *A—D*, in ihrer Verbrämung am ehesten der Schlußzeile der Gallus-Strophe entsprechend. Dabei ist 5 wohl nur eine Zusammenziehung der ursprünglichen Zeile 2, deren Gerippe man ganz wohl so darstellen könnte:
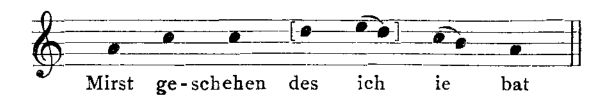



Bleiben wir in den uns vertrauten Formeln, so müßte dazu die Ansingezeile etwa heißen:

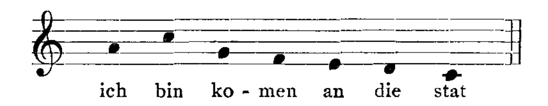



[1] Molitor in: SIMG XII, S. 499, und Wustmann in: SIMG XIII, S. 247.

Aber hier beginnt die bewußte Formung. Der Gang der letzten Töne wird umgebogen zu *e d e d c*, mit dem Zeilenende *c*. So mußte wohl für den Beginn der zweiten Zeile als Anschlußton *e* gewählt werden. — Die dritte Zeile glaubte man nach dem Vorbild der ersten als eine Art Transposition gefügt. Aber ihr doppelter Auftakt schrumpft bei der Zusammenziehung „Mirst" in den besseren Textüberlieferungen zum einfachen zusammen. Zudem ist der Schluß stumpf, und nicht klingend wie in Zeile 1. Zugrunde liegt wohl ein Tonfall *E—A*, etwa folgender Art:




Wieder wurde, vielleicht wegen des allzu betonten „ich", die Zeile zurückgebogen. Was nun folgt als Zeile 4 ist eine Zeile mit dem Endton *c* (*g—c*), deren weites Ausholen nach oben (*a c*) wohl durch den Anschluß an die vorhergehende *a*-Zeile zu erklären ist. So entsteht folgender Tonfall:




Den Schluß mußte die *d*-Zeile bilden. Der Anschluß an *c* war oben schon geformt. So ergibt sich ungesucht eine Entsprechung zum Anfang. Daß gerade diese als bewußte Feinheit der Formung, als eine Art da capo, veranlagt ist, glaube ich nicht. Denn die nach wie vor gleichschwebige Anordnung der Zeilen läßt noch nichts von dem musikalischen Zeitgefühl erkennen, aus dem heraus erst eine solche Entsprechung möglich ist. Dagegen sind alle andern Formungseinzelheiten, die über die Gerüstformeln hinausführen, sicher auf Rechnung eines solchen bewußten Stilisierungsstrebens zu setzen. Damit zeigt sich ein neuer Weg zu den „Formproblemen des Minnesangs" und zur Ergründung der Weisen des deutschen weltlichen Gesellschaftsliedes im ausgehenden Mittelalter, der in späteren Abhandlungen beschritten werden soll.

# Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter

Von

Georg Schünemann, Berlin

So viel in Berichten, Festbeschreibungen, Akten und Chroniken über Leben und Treiben der Hoftrompeter und Heerpauker zu lesen ist, so wenig wissen wir von ihrer eigentlichen Kunst des Blasens und Paukens, von ihren Sonaten und Fanfaren. Über Pflichten und Rechte, Dienste und Privilegien unterrichten die verschiedensten Kultur- und Landesgeschichten, doch nirgend wird ein Bild von ihrer Musik entworfen, vom Klang der alten Feldstücke und Signale. Gelegentliche Zitate, wie die berühmten Signale in Jannequins *Battaglia*, bringen wenig Aufschluß, und Musiker, wie Fantini (1638) und Daniel Speer (1687) stellen sich wieder in ihren Unterrichts- und Musikwerken Ziele, die von der eigentlichen Kunst der Hoftrompeter weitab in das Gebiet der begleiteten Generalbaß- und Harmoniemusik führen [1]. Am ausführlichsten berichtet noch immer Johann Ernst Altenburg auf Grund alter Überlieferung [2], wenn er auch nur vom letzten Aufleuchten einer längst entschwundenen Kunst erzählen kann.

Den Hof- und Feldtrompetern war untersagt, mit ungelernten Kameraden oder Nichtzünftlern zu musizieren; sie hatten in geschlossener Gemeinschaft streng auf ihre Rechte und Privilegien zu achten. So war es ein Gebot der Selbsterhaltung, das musikalische Gebrauchsgut nicht aufzuschreiben, sondern nur in mündlicher Unterweisung vom Meister zum Lehrling weiterzugeben.

Zwei deutsche Hoftrompeter, die wahrscheinlich vom kursächsischen Hof kamen, haben nun in fremden Landen und Diensten Muße gefunden, diese Gebrauchsstücke zu ihrem eigenen und ihrer Lehrlinge Nutzen fein säuberlich in zwei große und umfangreiche Bücher einzutragen, die uns auf der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen erhalten geblieben sind [3]. Der erste Band trägt das dänische Reichswappen, die Buchstaben *C. K. Z. D.*, Christian, König zu Dänemark, und die Jahreszahl 1598. Innen auf der ersten Seite des prächtig gebundenen Notenbuchs hat sich der Schreiber eingetragen: *Hendrich Lübeckh gehört diß Buch zu mit Recht vnd ist mir lieb.* Der zweite Band zeigt auf dem Deckel die Buchstaben *M. Th.* Hinter dem Monogramm verbirgt sich der deutsche Hoftrompeter Magnus Thomsen, der gleichfalls in dänischen Diensten stand [4].

---

[1] Girolamo Fantini, Modo per imperare a sonare di Tromba, Frankfurt 1638, Speer, Grund-richtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst, 1687; und Lustige Tafel-Musik, Frankfurt 1685.

[2] Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1793.

[3] Sign. Gl. Kgl. Smlg. 1874. 1875. 4°. Der erste Kodex hat die Maße 29,5 × 25,8 cm (Deckel). Der zweite (in Schweinsleder) mißt 29,4 × 22,3 cm und weist schöne Ornamentik auf. Der Kgl. Bibliothek danke ich auch an dieser Stelle für die Überlassung der Bände, die ich mit Erlaubnis der Bibliothek photographieren durfte.

[4] Angul Hammerich bringt in seiner „Musik am Hofe Christians IV" (Kopenhagen 1892) ausführliche archivalische Quellen, die ich meinen Ausführungen über Lübeck

Die Epoche Christians IV. bedeutet für Dänemark einen glanzvollen Abschnitt seiner Geschichte und für die dänische Musik eine Zeit fruchtbaren Aufbauens und grundlegender Neuerungen [1]. Neben Kantorei und Instrumentalisten steht ein Trompeterkorps, das schon zur Zeit der Vormundschaftsregierung 15 Mann, mit 6 Berittenen stark ist. Die Trompeter dienen als Herolde, Kuriere, Hofbeamte, begleiten den König, verrichten Kriegsdienst, helfen bei Feierlichkeiten und Musikaufführungen, wo immer sie zu gebrauchen sind. Zum Krönungsfest Christians IV. werden Hilfsmusiker aus Deutschland gerufen, darunter 17 Trompeter: 10 aus Dresden, andere aus Torgau und Koburg. Im ganzen treten 64 Musiker an, einige mit silbernen Trompeten. Der König zieht aus dem Ausland die besten Musiker, die er bekommen kann, heran und sorgt dafür, daß durch regelmäßige Unterweisung der Grund für eine bodenständige Musikpflege gelegt wird. Wechselfälle des Landes, Krieg und Not bedrohen mit der Hofmusik auch das Trompeterkorps, das schließlich nach schweren Notjahren bis auf einen kleinen Rest zusammenfällt.

Unter den aus Deutschland gerufenen Hoftrompetern gehören Hendrich Lübeck und Magnus Thomsen zu den ersten, die am Aufbau der Hofmusik mitarbeiten. Beide erscheinen 1596 zum erstenmal in den Personallisten. Lübeck, auch Lübbecke, Lyebeck geschrieben, scheint viele Lehrlinge ausgebildet zu haben. In den Jahren 1598, 1599, 1601, 1613 und später werden ihm ausdrücklich Schüler überwiesen. Ferner hören wir, daß er zu vielen vertrauensvollen Unternehmungen und Verschickungen gebraucht wird. 1602 ist er in Dresden, dann beim Herzog von Gottarp, 1605/6 in Braunschweig, wo er zusammen mit den Kameraden Thomsen und Martin Weier reist, 1611 reitet er auf Befehl des Königs nach Holstein, darauf zum Herzog Johann von Schweden und nach Deutschland zu den Grafen von Oldenburg und Ostfriesland. Mitten in schweren Diensten erliegt er am 11. Juni 1619 der herrschenden Pest, die mit ihm fünf Musiker hinwegrafft.

Magnus Thomsen unterrichtet Lehrlinge, die ihm in den Jahren 1598, 1601 und später überwiesen werden, und hat wie sein Kamerad Lübeck zu reisen, Aufträge an fremden Höfen zu erledigen, Instrumente zu kaufen und aufzubewahren. Wir finden ihn 1602 gleichfalls in Dresden und 1605/6 in Braunschweig. In dem Bericht über den abenteuerlichen Zug des deutschen Herolds Claus de Wales wird auch unser *Magnus Trometer* mit einem Verslein bedacht. Es heißt da:

Daß Magnus kam aus deutschem Land,
War vielen Dänen nicht bekannt,
Einen Dänen glaubten sie zu haben [2].

Thomsen zieht 1611 mit den königlichen Fahnen in den Kalmarkrieg, aus dem er nicht mehr wiederkehrt. Er fällt Januar 1612 bei Elsborg.

---

und Thomsen zugrunde lege. Hammerich erwähnt auch kurz die Trompetenbücher, ohne auf Einzelheiten einzugehen.
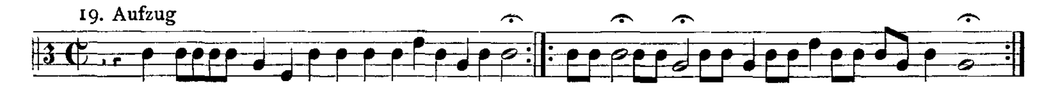
[1] Hierüber berichtet Hammerich in der genannten Arbeit. Einen Auszug aus seinem dänisch geschriebenen Buch gab Catharinus Elling in deutscher Übersetzung in der V. f. M. 1893.

[2] At Magnus var fodt i Tyskland,
Vilde de ei tro de Dannemaend,
En Danske holdte de ham fore.

Von diesen beiden Trompetern, die die alte deutsche Trompeterkunst nach Dänemark bringen, stammen unsere beiden Notenbücher. Lübeck beginnt seine Eintragungen mit 102 Sonaten, die er in ein besonderes thematisches Register genau einschreibt. Zuerst bringt er in seinem Verzeichnis die volltaktig einsetzenden Sonaten, 64 an der Zahl, danach die auftaktigen 38 Sonaten. Nach diesem ersten Hundert folgen 100 dreitaktige Sonaten, wiederum mit einem thematischen Verzeichnis, das aber nur die volltaktigen Sonaten aufnimmt, die anderen fortläßt. Alle diese Stücke sind in einfacher Notation mit Diskantschlüssel, Taktvorzeichen und kleinen Abteilungsstrichen / geschrieben. Nun folgen, von anderer zierlicherer Hand, *Etzliche Auffzüge Prindtzipall* (24 Stück) und Signale (*Siegnate*). Unter diesen 8 Signalen, die bis zu 8 Posten umfangen, sind bezeichnet Nr. 2 *von schöpffer,* Nr. 3 *auff Frantzöß.*, Nr. 4 *Metken bistu Starblindt*[1] und Nr. 6 mit *Tripul.*

Magnus Thomsen trägt in sein Trompetenbuch zunächst hundert Sonaten ein, danach ein zweites Hundert und schließlich noch einmal 81. Nach 14 freien Blättern kommen die verschiedensten Noteneintragungen, Notenwerte, Solmisationssilben mit Noten, Schlüsselvorzeichnungen; offenbar Übungsnotizen von Lehrlingen. Nun folgen, immer von frei gebliebenen Zwischenlagen unterbrochen, 7 Seiten Signale und Tokkaten — *Toccede* —, 8 Seiten Aufzüge auf der Quinte — *Quinda Auffzugk* — und 2 Seiten mit Spielstücken, die als *Sersseneda* bezeichnet sind. Im Gegensatz zu Lübeck gibt Thomsen einige Namen. Sechs Sonaten stammen von Kaysser, eine (Nr. 34) von meisder Thomas Fideler, und bei einem Aufzug steht am Rande notiert: Melchers Musica. Hinter Melcher verbirgt sich wohl der berühmte dänische Kapellmeister Melchior Borchgrevinck, den Christian nach Venedig zum Studium bei Giov. Gabrieli geschickt hatte und von dem wir fünfstimmige Madrigale (1605/6) kennen. Möglich ist auch, daß der Trompeter Melchior Schreiber, ein Kamerad des Thomsen, der von 1591 an in den Kopenhagener Listen erscheint, gemeint ist. Über Kaysser und Meister Thomas ist nichts zu erfahren. Im dänischen Musiketat erscheinen sie nicht. Wahrscheinlich waren es Kameraden von anderen Höfen, die ebenso wie der schon genannte Schöpffer durch ihre Trompetenstücke im Kreise der Hofmusiker bekannt geworden waren.

Schon im ersten Kodex, bei Beginn der Aufzüge, wechselt die Notation. Es ist Altschlüssel vorgezeichnet. Die Noten benutzen ausschließlich Linien in dieser Form[2]:
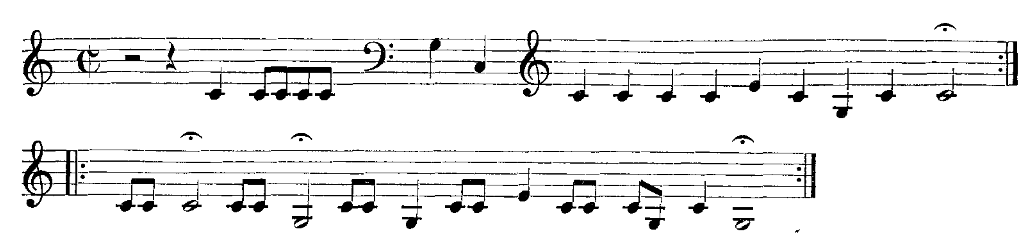



Die Trompeten können niemals *f a* $c^1$ $e^1$ angeben; ihre Töne, die seit alters festliegende Namen tragen, sind: *Flattergrob C* (weil der Ton nicht recht steht und am besten mit Quart-Posaunen-Mundstück angeblasen wird), die zweite Stimme heißt *Grob-Stimm* = *c*, die dritte: *faul* = *g*, die vierte: *Mittel-Stimm* = $c^1$ („und wird in solcher Marsch und Lermen geblasen"), die fünfte: *Principal* = $e^1$ („in dieser wird auch
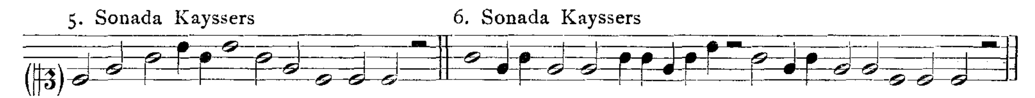
[1] Dieses Volkslied, das ich noch nicht mit anderer Quelle belegen kann, ist in unsern Trompetenbüchern sehr beliebt.

[2] Von Schreibfehlern, gelegentlich flüchtig notierten Köpfen, die in Zwischenräume geraten, ist abgesehen.
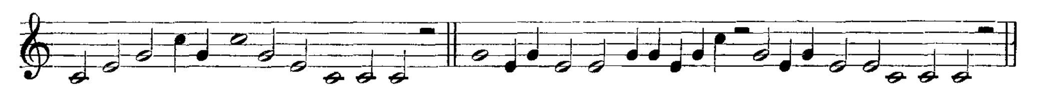
Lermen, Aufbruch / vnd anders mehr geblasen"), die sechste: *das ander Clarin* = $c^2$, geht über $d^2$ $e^2$ $f^2$ bis zum $g^2$, die siebente: *das erste Clarin*, sie führt von $c^2$ bis $c^3$, einige blasen bis zum $f^3$ hinauf[1]. Mit diesen „Stimmen" werden alle Stücke bestritten. Es kann sich also bei der Notation nicht um eine Gesangnotenschrift, sondern nur um eine Tabulatur handeln. Die Notenlinien bezeichnen die Reihe der Naturtöne. Da das $c^1$ durch den Schlüssel festgelegt ist, heißen die Linien in dem gegebenen Beispiel: $c\ g\ c^1\ e^1\ g^1$, die Übertragung würde lauten:
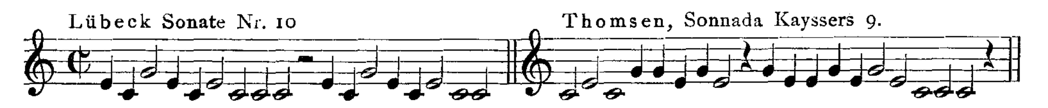


Der zweite Kodex von Magnus Thomsen ist durchweg in Trompeten-Tabulatur geschrieben. Überall sieht man die Notenlinien für die Naturtöne ausgenutzt, z. B.:




Nur setzt Thomsen fälschlich den *c*-Schlüssel auf die 2. Linie (Mezzosopran-Schlüssel). Würde man in diesem Schlüssel lesen, so müßten alle Sonaten auf der Dominante, statt der Tonika schließen, was nicht nur den 200 Sonaten bei Lübeck vollkommen widersprechen würde. Nimmt man Altschlüssel an, so stände für den Ton unter der Linie, wie er in den Signalen (*monttacawalla*) vorkommt, keine Stimme mehr zur Verfügung. Man muß also im Diskantschlüssel, wie bei Lübeck, lesen[2] und erhält dann als Übertragung der angegebenen Sonatenanfänge:



Diese Übertragung entspricht allen Überlieferungen und musikalischen Forderungen. Dafür noch einen Beweis: die Gegenüberstellung zweier Sonatenanfänge bei Lübeck (Gesang-Notation) und Thomsen (Trompeten-Tabulatur) in Übertragung:
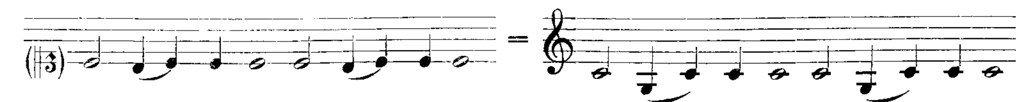



Die Sonaten Lübecks und Thomsens benutzen nur die Mittellage der Trompete, die Töne $c'\ e'\ g'\ c''$, während die Signale auch in die Tiefe, bis zum Flattergrob,
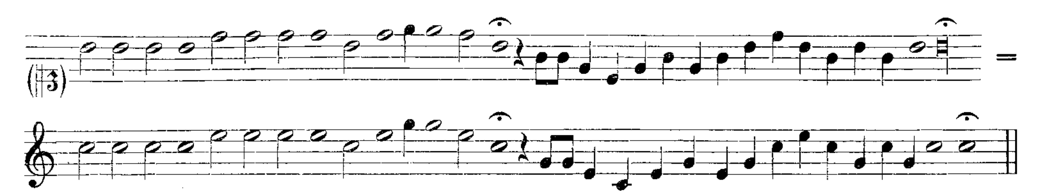
---

[1] Nach Daniel Speer, Grund-richtiger ... Unterricht, 1687, S. 93ff. Altenburg, a. a. O., S. 69, kennt noch die alten Namen. Fantini, a. a. O., bezeichnet sie mit *Sotto Baßo C, Baßo c, Vurgano g, Striano* $c^1$, Toccata $e^1$, Quinta $g^1$.

[2] Weitere Beweise für die falsche Schlüsselsetzung geben die Volksliedsonaten, über die S. 159f. berichtet wird, die Signale und die Aufzüge auf der Quinte. An allen diesen Stellen ist der Diskantschlüssel unbedingt erforderlich.
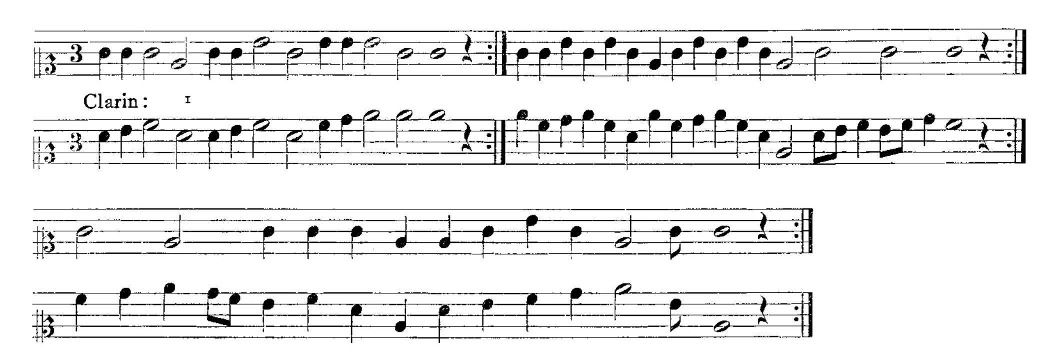
also *C g c'*, gehen. Bei den Signalen in Thomsens Tabulatur wird der Ton nach dem $c^1$ unter der Linie geschrieben und heraufgezogen:



Die T o k k a t e n gehen bis zur C l a r i n l a g e:

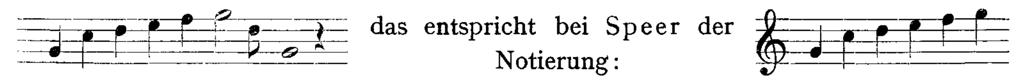


Nur an einer einzigen Stelle bei Thomsen wird ausdrücklich C l a r i n vorgeschrieben, und zwar bei 24 Aufzügen, die sämtlich als *„quinda Auffzugk"* bezeichnet sind und von denen 9 eine Clarinstimme in dieser Form bringen:




Vom Mezzosopranschlüssel, der, schematisch, mit Schnörkeln, durch die ganze Handschrift Thomsens geht, muß man auch hier absehen; er würde u. a. die Töne $d'$ $f'$ $a'$ verlangen, die auf der Trompete überhaupt nicht vorhanden sind. Die P r i n z i p a l s t i m m e muß wie bisher im Diskantschlüssel und in der alten Tabulatur gelesen werden, zumal sie nur die Linien 1 2 3 4, mithin die Töne $c'$ $e'$ $g'$ $c^2$ benutzt.

Bei der Clarinlage, die von $c^2$ an diatonisch aufsteigt, kommt Thomsen nicht mehr mit der alten Notierung aus; er muß Zwischenräume zur Darstellung diatonischer Schritte nehmen und notiert:
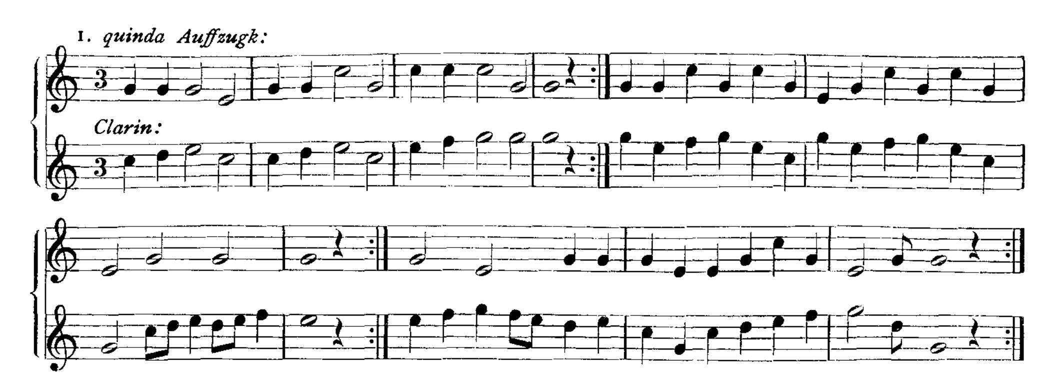


das entspricht bei S p e e r der Notierung:
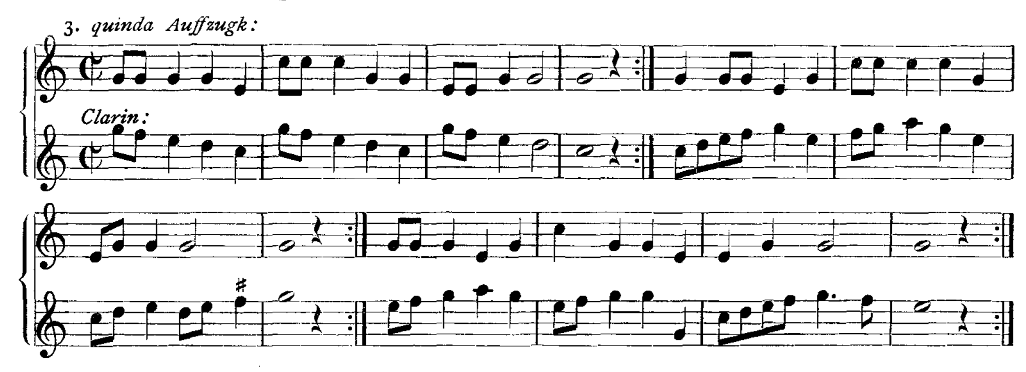
In dieser Lage hält sich das Clarin auch im 1.—3. Aufzug. Das oben gegebene Beispiel würde also übertragen lauten[2]:

[1] Sehr undeutlich geschrieben, der Anfang ist überhaupt flüchtig notiert.

[2] Es wäre noch eine andere Lösung denkbar: man überträgt die Reihe $g^1$—$g^2$, die in der Clarinnotierung vorkommt, auf die Trompetenlage $c^2$—$c^3$, also auf das erste Clarin. Dann würde jedoch eine musikalisch undenkbare Übertragung im Kreis von *F*dur entstehen.
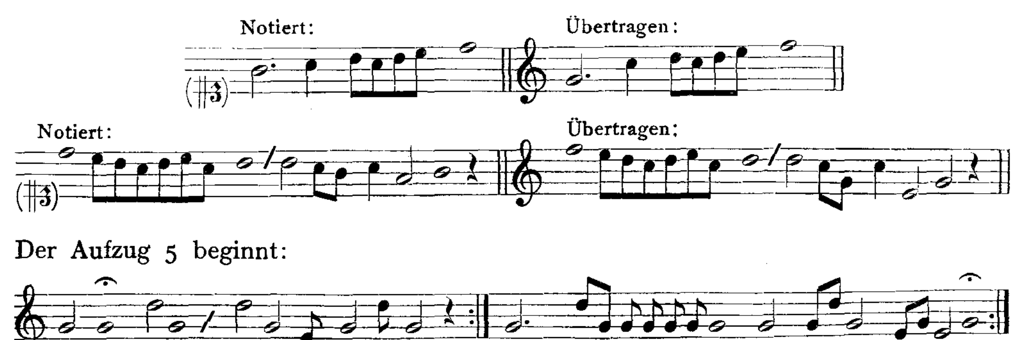



Ein anderes Beispiel:
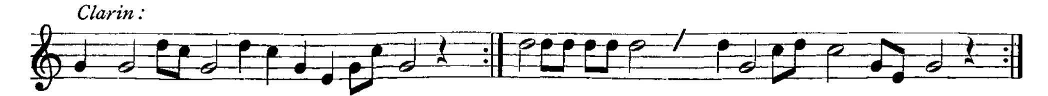



Beide Stimmen habe ich übereinander geschrieben, da es sich offenbar in den 3 Aufzügen um zweistimmige Stücke — die einzigen der beiden Bände — handelt. Vom 4. Aufzug an stimmen die Notenwerte nicht mehr im Prinzipal und Clarin überein. Es werden jetzt auch Töne der tieferen Lage benutzt, nämlich: . Da die Trompete unterhalb des $c^2$ nur die Töne $g'$ $e^1$ $c^1$ $C$ besitzt, so müssen die angegebenen Noten mit $c^2$ $g'$ $e'$ $c^1$ übertragen werden. Wir hätten demnach folgende Tabelle:




Auch dafür einige Beispiele, zunächst Notierung und Übertragung nebeneinander:




Der Aufzug 5 beginnt:
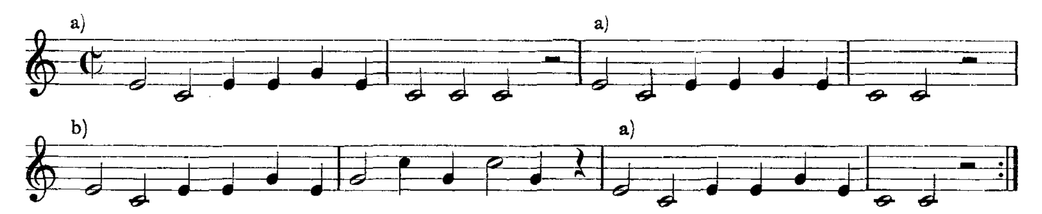



Wie man sieht, kommen die Clarin-Werte nicht mehr mit dem darüber notierten Prinzipal zusammen. Es wird sich nicht mehr um zweistimmige Beispiele handeln, sondern höchstens um Übertragungen in die Clarinlage.
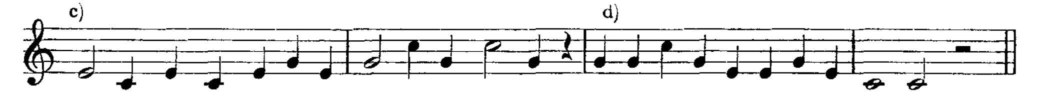
Wir haben also in der Notation der Clarinlage einmal die im Aufzug 1—3 angewandte Gesangnotenschrift mit Violinschlüssel (dafür typisch die Clarinformel $g^1$—$c^2$), dann in Aufzug 4—9 die gleiche Notierung, verbunden mit der üblichen Tabulaturschrift für die Prinzipallage. Mit andern Worten: die Prinzipallage wird mit der Tabulatur — die Notenlinien bezeichnen die Folge der Naturtöne — die Clarinlage mit der gewohnten Gesangnotenschrift — im Violinschlüssel — geschrieben.

Die Aufzüge 10—24 lassen eine besondere Zeile für das Clarin frei, doch ist die Eintragung unterblieben. Bis auf 10, die mit $c^1$ und $e^1$ anfangen, beginnen und schließen alle 24 Aufzüge mit der Quinte *g*.

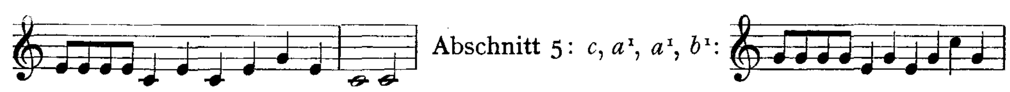
Den Hauptteil der Stücke machen die Sonaten aus, 483 an der Zahl! Sie bestehen in der Regel aus 6—8, seltener 3—4 Abschnitten, die durch Wiederholungszeichen gekennzeichnet sind. Jeder Abschnitt führt eine kleine Motivfolge durch. Ein Beispiel: Sonate 9 bei Lübeck beginnt:
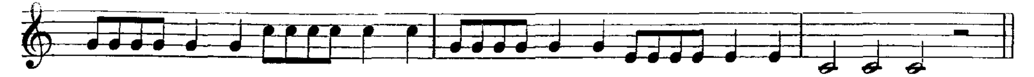



Wir haben die Motivfolge *a*, *a*, *b*, *a*. Abschnitt 2 bringt: *b*, *a*, *b*, *a*, Abschnitt 3: *b*, *a* und danach *c* und *d*:
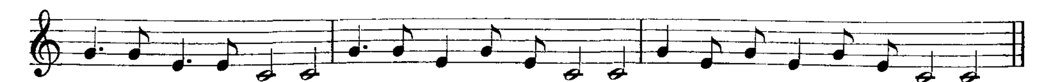



Abschnitt 4: *b*, *d*, *b* und $a^1$ in dieser Variante:
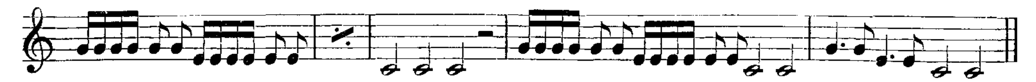



und wieder $a^1$. Abschnitt 6: $a^1$, $b^1$, $a^1$, $a^1$. Und nun folgen die Brechungen, die zum eigentlichen Schluß hinleiten:



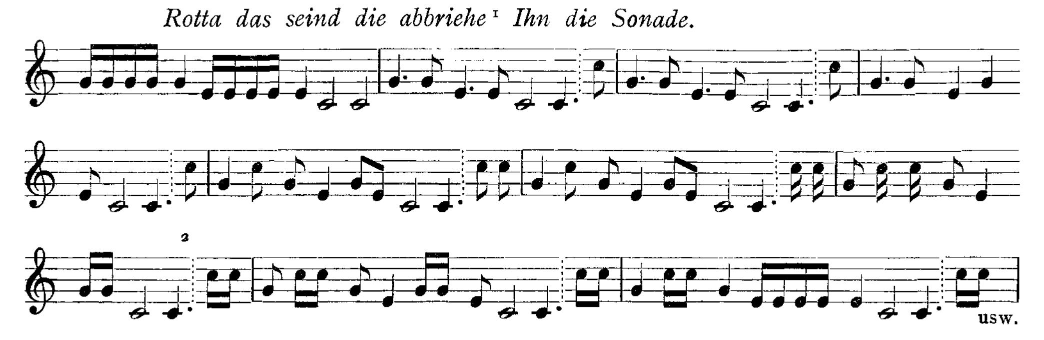
Abschnitt 7 setzt noch mit $a^1$ ein und geht zu Dreiklangsbrechungen über, Abschnitt 8 hat nur noch fallende Dreiklangsbrechungen auf $g^1$—$e^1$ und $g^1$—$e^1$—$c^1$, die Sonate schließt mit der typischen *Rotta*-Figur:



Die Rotta wird oft ausdrücklich vorgeschrieben, z. B.:



Lübeck gibt in der Sonate 101 verschiedene Varianten der Rotta:
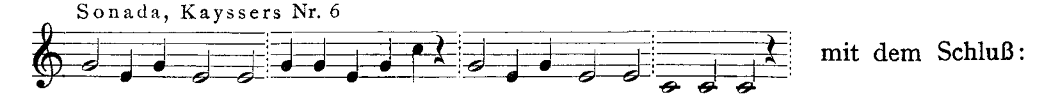



Wie hier, so wird in allen Sonaten die Beschleunigung durch Teilung der Werte erreicht. Man beginnt mit Halben und Vierteln, geht zu Achteln über und schließt mit schmetternder Zunge auf Sechzehnteln. Es ist ein glänzendes Crescendo vom Anfang bis zum Schluß, ein Steigern und Verändern, das aus einfachen Fanfaren gewaltig dreinfahrende Trompeterstückchen werden läßt.

Die Form hält sich immer an den gegebenen Grundbau. Dafür noch ein Beispiel: die Sonate 1 von Lübeck. Sie hat folgenden Aufbau:

| | |
|---|---|
| I $a$, $a$, $b$, $a$ | IV $b$, $b$, $b^2$, $b$, $b$, $b^2$ |
| II $a$, $b$, $a$, $b$, $a^1$ | V $b^2$, $b$, $b^2$, $b^2$, $b$, Rotta |
| III $a$, $b$, $b^1$, $b^2$, $b^1$, $b'$, $b^2$ | VI $b^2$, $b$, Rotta |

Mit zwei verschiedentlich variierten Grundmotiven wird die ganze Sonate bestritten. Die Achttaktigkeit, die wir beim oben gebrachten Beispiel sahen, ist vielfach zu finden, aber nicht die Regel. Es gibt 7- und 6-Takter, Unregelmäßigkeiten im Bau, in der Gruppierung, vor allem aber rhythmische Verschiebungen und Ungenauigkeiten. Bei Lübeck kann man noch durch Verbesserungen und Richtigstellung von Flüchtigkeiten durchkommen, zumal er Taktvorzeichnungen und sorgsame Abteilungsstriche setzt, bei Thomsen hingegen werden oft weder Taktzeichen noch Abteilungsstriche hinzugefügt, man sieht nur die Gruppen durch Pausen getrennt, z. B.:

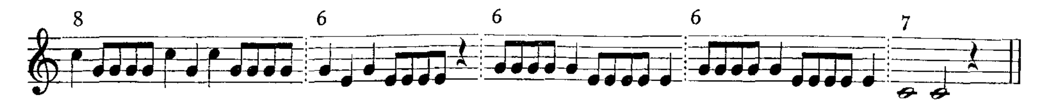



mit dem Schluß:
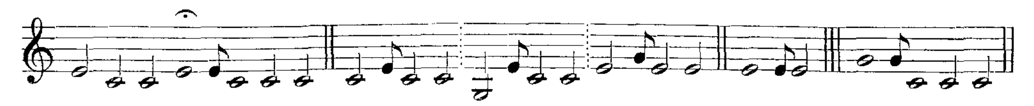
---

[1] Abbrüche, Brechungen.

[2] Rhythmik wie angegeben. Die punktierten Striche sind in der Handschrift als Gruppenstriche durchgezogen, die Taktstriche als Teilungsstriche / bezeichnet.

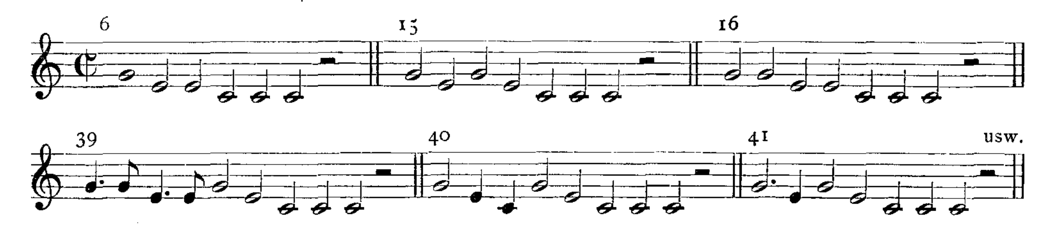



Eine eigene Manier ist die Anfügung bzw. Vorausschickung kurzer Noten in dieser Art:
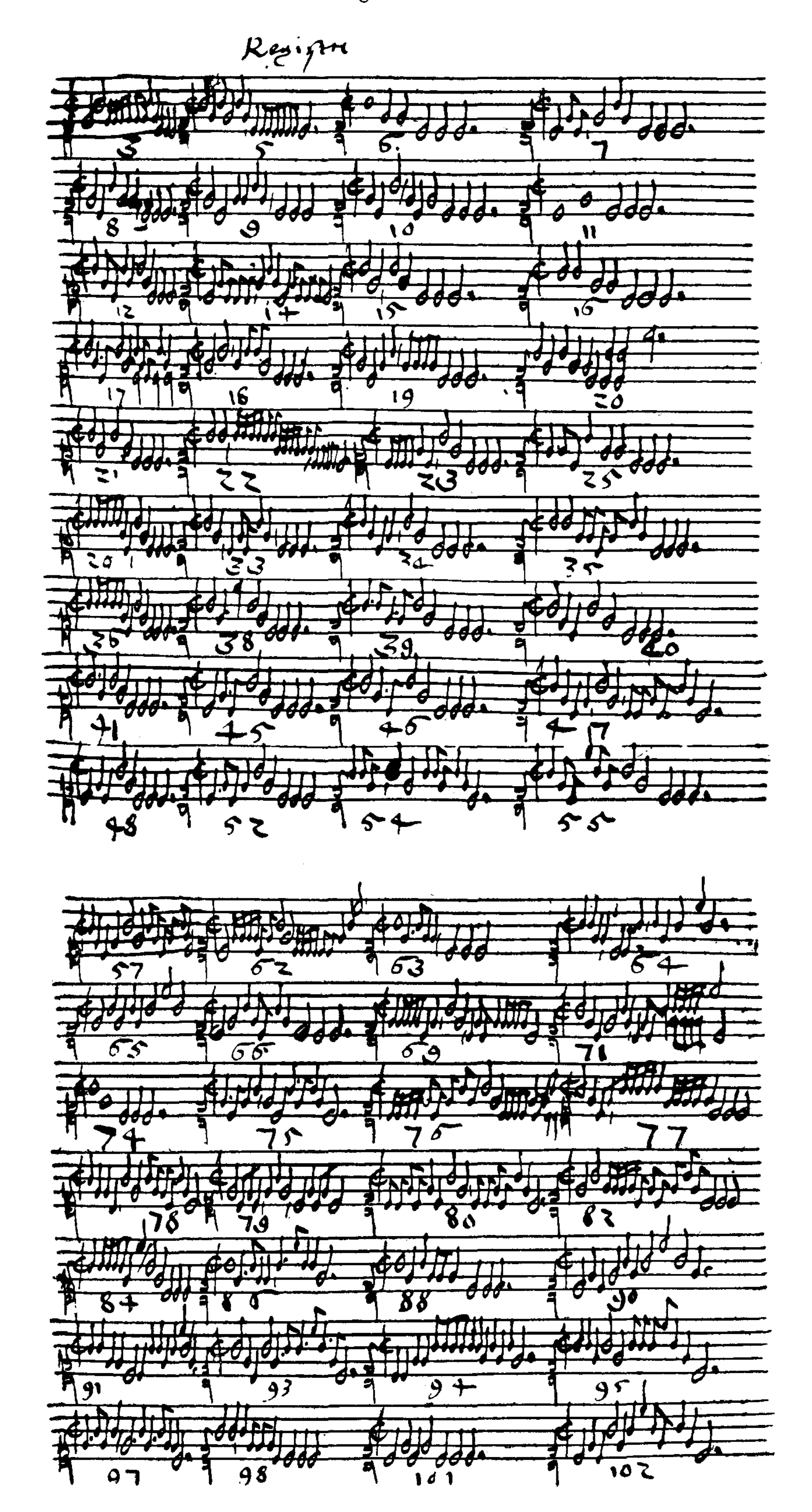


Es handelt sich dabei wohl um einen scharfen, kurzen Stoß, vielleicht auch um eine besondere Zunge. An einer zweiten Stelle begegnet noch eine weitere Manier, nämlich die Notierung 𝅗𝅥+ auf dem $g$ im Signalstück über „Metken bistu starblindt“. Hier kann ein weiches Anstoßen oder eine Tonwiederholung gemeint sein [1].
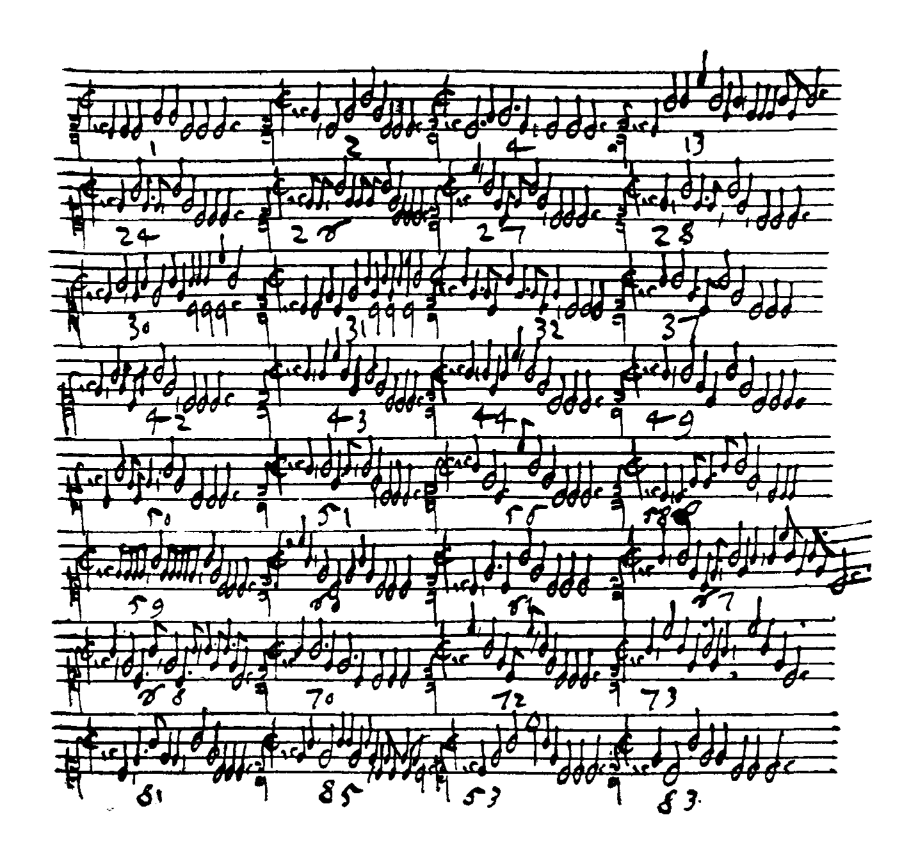
In der Motivik herrscht ungewöhnlicher Reichtum an Varianten, Umbildungen, Umstellungen. Es ist erstaunlich, wie aus wenigen Dreiklangstönen immer neue Sonatenthemen keimen, wie durch rhythmische Akzente, Teilungen und Brechungen, Auftakte und Verschiebungen andersfarbige Bildungen und Belichtungen entstehen. Bezeichnend ist der thematische Katalog von Lübeck, der erst die volltaktigen und danach die auftaktigen Sonaten zusammenfaßt. Dem ersten Hundert geradtaktiger schickt er hundert dreitaktige nach, auch hier wieder streng zwischen voll- und auftaktigen scheidend. Am besten und ehesten erhält man einen Eindruck von dieser Trompeterkunst, wenn man sich den thematischen Katalog, vielleicht gleich den ersten, der hier (S. 156) im Faksimile beigefügt ist, genauer durchsieht. Schon die Anzahl ist wichtig: an geraden zählt man 64, an ungeraden 38 Sonaten. Bei den geraden beginnen mit $g^1$ — 34, mit $e^1$ — 16 und $c^1$ — 14 Stücke, bei den ungeraden, die meist mit Dreiviertelpausierung einsetzen, fangen 12 mit $g^1$, 11 mit $e^1$, 12 mit $c^1$ und nur 3 mit $c^2$ an. Diese Einsätze bringen wichtige Merkmale zur Gruppierung und gegenseitigen Unterscheidung. Im einzelnen findet man vor allem rhythmische Varianten, z. B. bei dem besonders gern angeschlagenen fallenden Dreiklang:
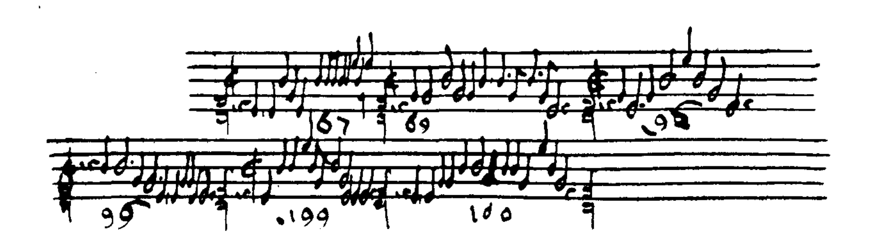



In dieser Weise könnte man alle Themen gruppieren und nach Kopfeinsatz, Bewegung und rhythmischem Ablauf einteilen. Man würde einmal die $c^1$-, $e^1$-, $g^1$-, $c^2$-Klassen haben, dann die auf- und volltaktigen Gruppen und schließlich die fallenden und steigenden Motive. In die letzte Gruppe kämen als Unterteilungen: Abwärts- und Aufwärtsbewegung, Seitenbewegung und verbundene Bewegungen. So ergäbe sich eine leichte Übersicht über die Vielheit der Sonaten und auch eine un-
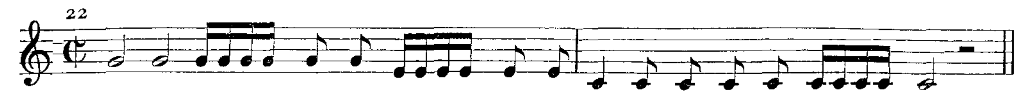
[1] In der Beilage (S. 170) ist eine Sonate aus der Handschrift von Thomsen mitgeteilt. Eine praktische Auswahl lege ich im Bärenreiter-Verlag, Kassel, vor („Deutsche Fanfaren und Feldstücke aus alter Zeit“).


Register
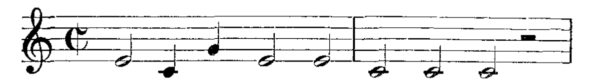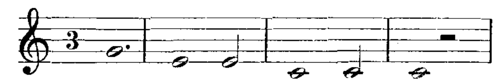




schwere Aneignung charakteristischer Stücke. Man versteht, sobald man einige Stücke durchgearbeitet hat, wie diese Sonaten gedächtnismäßig weitergegeben werden konnten, wie sie, durch Motivaufstellung scharf profiliert, sich mit Varianten und Ergänzungen zu kleinen Sätzen formen, die durch Anwendung vielfacher Brechungen eine wirkungsvolle Steigerung bis zum Schluß hin ermöglichen. Schmetternde Fanfaren:




und der typische Ausklang auf ruhendem, wiederholten Grundton
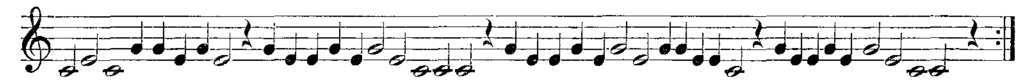


eine Formel, die immer wiederkehrt, selbst in „ungeraden“ Sonaten:
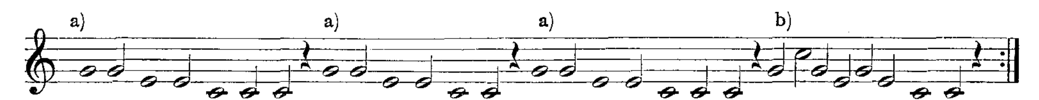


sie bilden mit den geradstrebigen Dreiklangsmotiven die Grundpfeiler der alten Trompetensonaten.

Lübeck setzt wenig zu seinen Stücken hinzu, hin und wieder bezeichnet er die Rotta, schreibt einmal „*Langsam*“ vor und teilt auch „Etzliche Punctenn aus einer Sonada“ mit, aber sonst ist er wenig mitteilsam über Herkunft und Charakter seiner Stücke. Im Nachtrag und bei Thomsen erfährt man schon ein wenig mehr über einzelne Sätze; wir lernen Sonaten von Kaysser, fünf an der Zahl kennen, die sich ganz den andern einordnen und anschließen, z. B.:
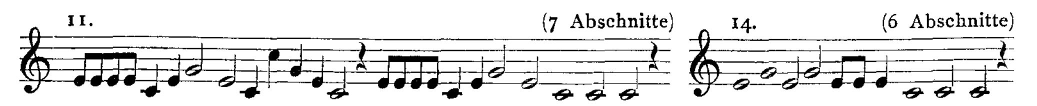


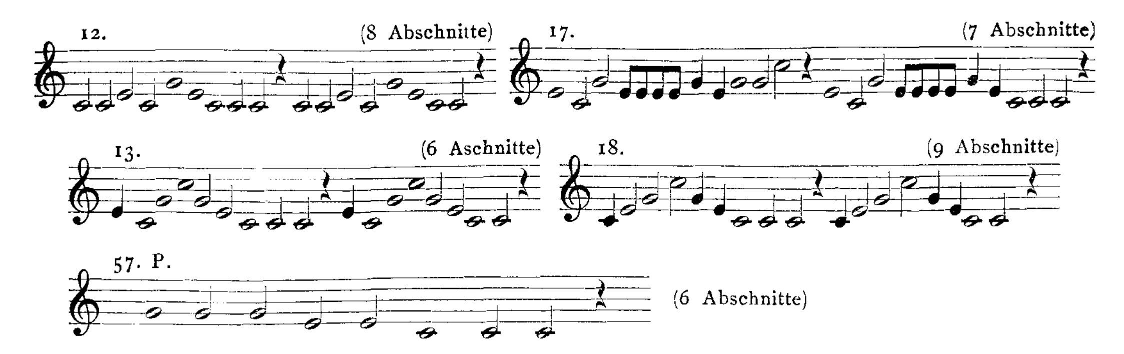
Solcher Abschnitte enthält die Sonate sieben. Sonst haben seine Sonaten 6—8 Abschnitte, die deutlich numeriert sind. Die Variantenbildung innerhalb der Abschnitte ist die allgemein übliche, ebenso die Gruppierung der Motive. Auch die 34. Sonate trägt den Namen ihres Verfassers: *meisder Thomas Fideler* ist sie überschrieben. Sie ist mit ihren sechs Abschnitten sehr einfach gehalten:




Mit diesen beiden Motiven, die nur wenig verändert werden, wird die ganze Sonate bis zur Schluß-Rotta hin bestritten.
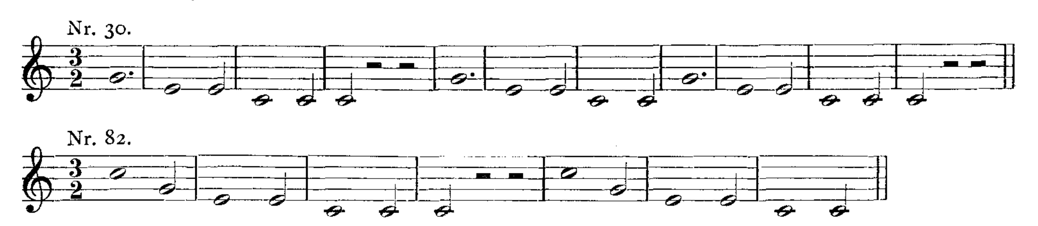
Sechs Sonaten haben die Bezeichnung *Pommerisch* erhalten, und eine siebente, die ein *P.* trägt, mag auch dahin gehören. Was an ihnen Pommerisch ist, läßt sich schwer sagen. Die Anfänge lauten:
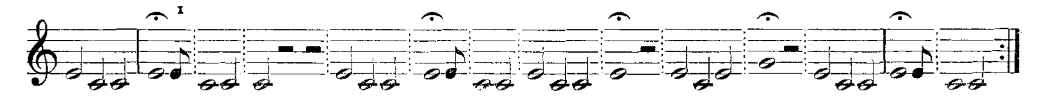





Wahrscheinlich hängen die Stücke mit pommerschen Signalen zusammen oder aber sie sind in Pommern bei den Trompetern beliebt gewesen. Bei den vielen Reisen der Hoftrompeter mögen ihnen diese Stücke bekannt geworden und von Kameraden weitergegeben worden sein.

Zwei Sonaten tragen die Überschrift *Brobbarttion* bzw. *Brobbartzion.* Damit ist die *Proportio* gemeint:




Einmal begegnet die *Galliart*:
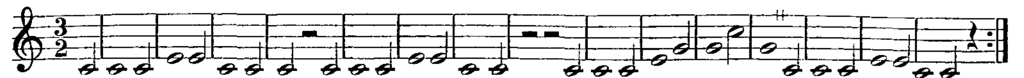


Einigen Sonaten liegen Volkslieder zugrunde. Wir finden wieder „mehttgen bist du starenblintt", Nr. 63, und von bekannteren Liedern: „Ter Balttrock", Nr. 58 (Der Faltrock, Erk-Böhme III, Nr. 1717), „Den Krabaden", Nr. 27 („Unser Magd kan auß der massen kochen wol . . . taugt wol für die Krabaten", Böhme, Altd. Ldb. 304[a]), „Jumfer Kätte", Nr. 43 („Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen", E.-B. II, Nr. 952), „Der rosticus", Nr. 47 (rusticus amabilem obsecrabat virginem, E.-B. I, Nr. 158[a]), „In dultzi gubilo", Nr. 56 (in dulci jubilo, E.-B. III, Nr. 1429), „Ter Schöffer", Nr. 53 (vielleicht eines der vielen Schäferlieder „Der Schäfer von der neuen Stadt", E.-B. I, Nr. 248 o. a.), „mein hertz und liebe vorwundet ist" („In lib ist mir mein herz verwundt", Münchner Liederbuch, Eitner, M.f.M. 1880, S. 98f.). Weiter sind genannt: „Sonnada: Tranickel Tra", Nr. 52; „Sonnada: Der bibhan", Nr. 50; „Sonnada: Der shmide Knechtt (Der Schmiedeknecht), Nr. 45; Sonnada: „Ter Fogs", Nr. 32 und „Fogchs ander mannir", Nr. 65 (vielleicht „Vogel Fiks und Vogel Focks", E.-B. II, S. 314);
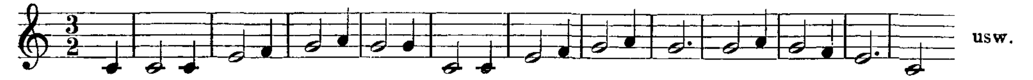
[1] Die einzelnen Motive sind durch die üblichen Viertelpausenzeichen voneinander abgesetzt (in der Übertragung hier richtig gestellt), die Achtel nach Halben und Ganzen sind Vortragsmanieren (s. o.).

„Sonnada Jossoph (Joseph), Nr. 16 und „Jhosehf ander mannir“, Nr. 64 („Joseph, lieber Joseph mein“, E.-B. III, Nr. 643).

Vergleicht man die Liedweisen mit den Trompetensonaten, so ergeben sich deutlich Übereinstimmungen und Anklänge. *In dulci jubilo* klingt in der Trompetenfanfare so:
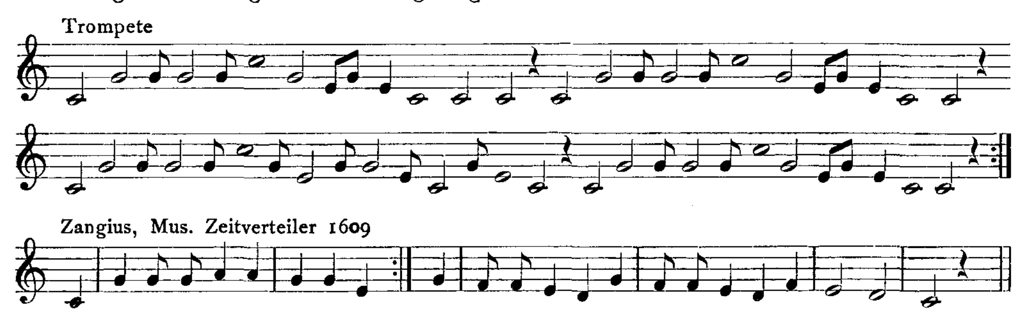


Und im Original:




Rhythmus und Anfangsmotiv, auch die wiegende Haltung der Melodie sind geblieben, alles andere ist dem eisernen Gesetz der Trompetenstimmen unterlegen. Die Sonate bringt noch Varianten und neue Motive:
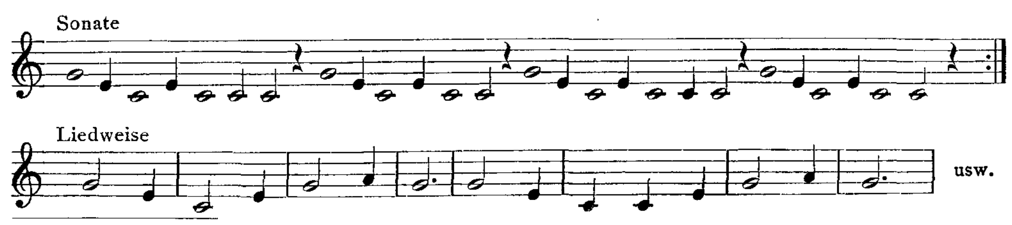



Sie weisen auf die Betonung der Terz und Quint in der Melodie hin. Beim „*Balttrock*“ ergibt die Gegenüberstellung folgendes Bild:




Auch hier findet man in der Sonate den charakteristischen Quintanfang und die spitzen Achtel bei den Worten „Es ließ sich ein Baur ein Faltrock schneid'n“ wieder, überhaupt scheint das Frische, Lustige der Weise durch die hellen Betonungen des Dreiklangs durchzuklingen. Mehr läßt sich auf der Mittellage der Trompete nicht gut anbringen. In der Sonate laufen die sieben Abschnitte in der gewohnten Steigerung zur Achtelbrechung und zur Schlußrotta.
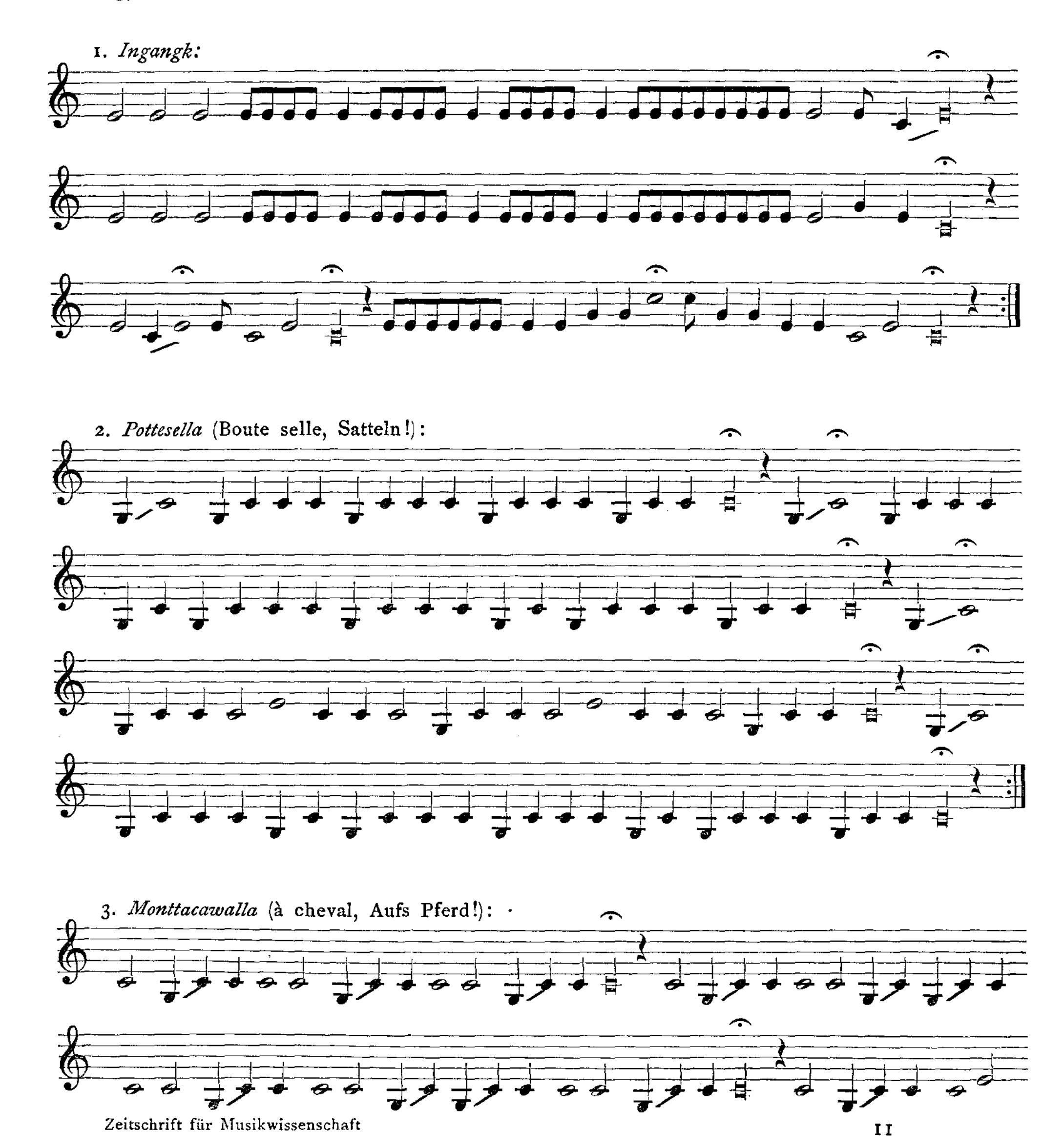
In „*Joseph, lieber Joseph mein*“ hört man den weich wiegenden Dreiklang, der für das Weihnachtslied charakteristisch ist, auch in der Trompetensonate:
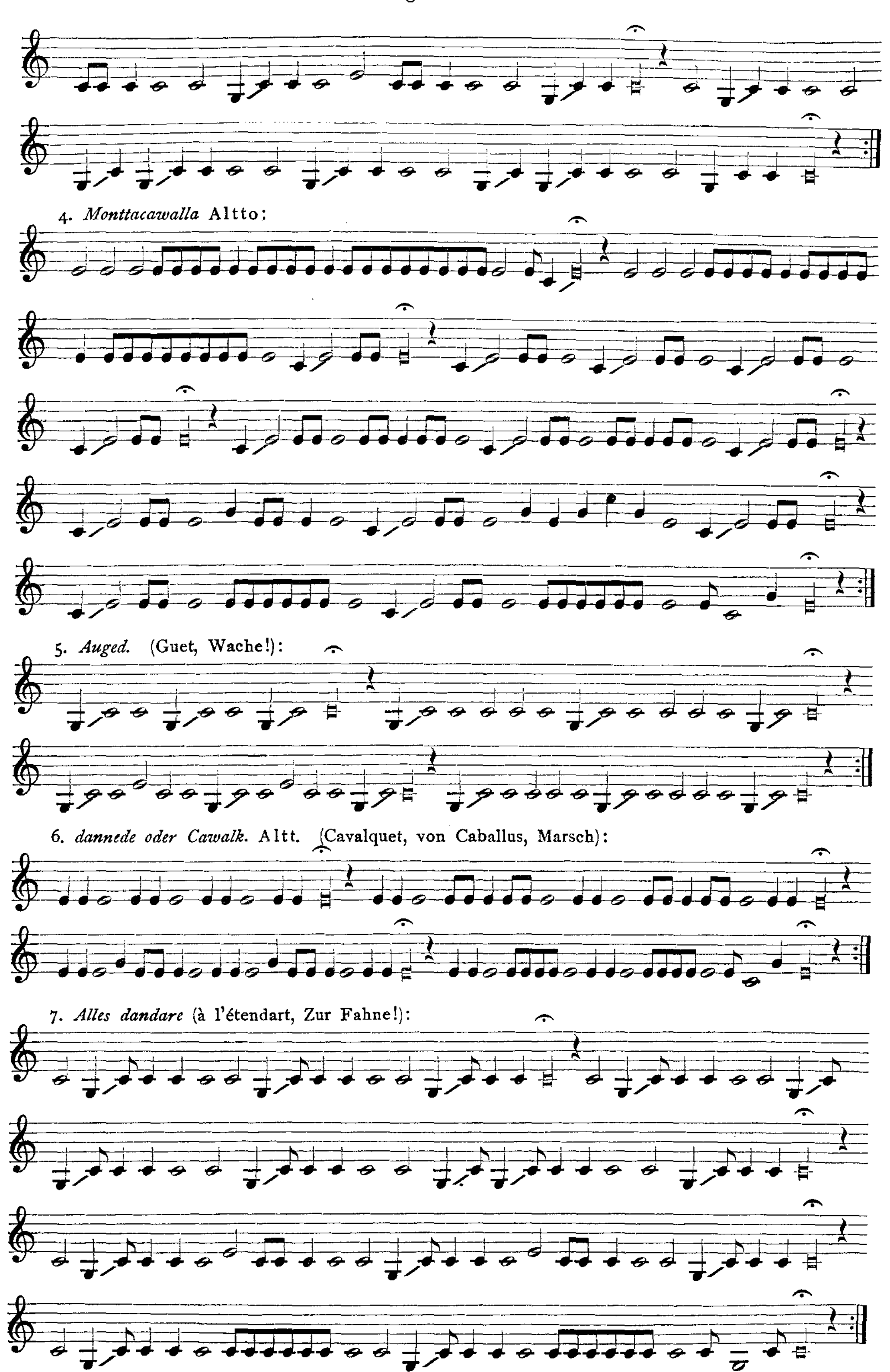



[1] Solche rhythmischen Verschiebungen begegnen oft bei Punktierungen und Achteleinschüben.

Weiterhin läuft die Sonate mit Varianten und Motivfortführung in der gewohnten Form ab. Diese Übereinstimmungen zeigen Ursprung und Anlage der Liedsonaten: Aus der Liedmelodie wird der thematische Kern herausgenommen und in die Trompetenskala eingeordnet. Haltung und Rhythmik bleiben, so weit es geht, erhalten. Der Leitgedanke des Liedes bildet das Kopf- und Hauptthema der Sonate, aus dem sich Veränderungen und Ergänzungen bis zum strahlend-schmetternden Fanfarenschluß entwickeln.

Bei Lübeck und Thomsen erscheinen neben den Sonaten auch Feldstücke, und zwar in verschiedener Form. Thomsen trägt die Signale so ein, wie sie im Felde gebraucht werden. Sie sind mit ihren charakteristischen Intervallformeln oder Posten und auch als früheste Aufzeichnungen deutscher Signale so wichtig, daß sie ungekürzt folgen mögen:




4. Monttacawalla Altto:
5. Auged. (Guet, Wache!):
6. dannede oder Cawalk. Altt. (Cavalquet, von Caballus, Marsch):
7. Alles dandare (à l'étendart, Zur Fahne!):
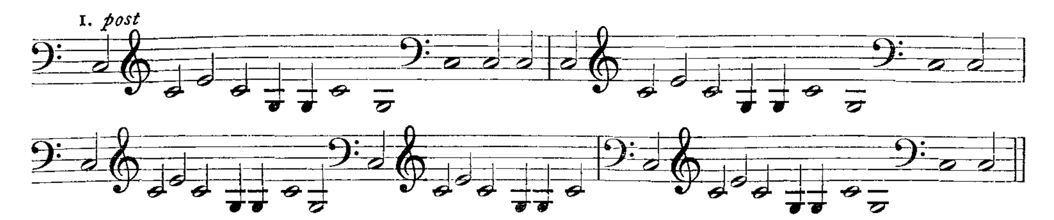
Thomsen steht mit den Fremdsprachen auf dem Kriegsfuß und macht sich seine eigene phonetische Rechtschreibung zurecht. Man hört deutlich die Grundformeln heraus, die auch von Fantini, Mersenne u. a. überliefert sind und die sich mit ihren Namen tief bis in das 19. Jahrhundert hinein behauptet haben. Die musikalischen Fassungen der Signale sind nach Ländern, Heeren und Zeiten grundverschieden, doch zeigen sich gewisse feststehende Baunormen. Der Eingang, den Thomsen überliefert, steht auf der Prinzipalstimme $e^1$, wendet sich im zweiten Teil nach $c^1$ und schließt mit der Fanfare $c'$ $g'$ $c^2$ $g'$ $e'$ $c'$. Bei Mersenne ruht hingegen das L'Entrée auf dem $c^1$ und geht zum $g$ herunter. Dem dreiteiligen Aufbau des deutschen Signals — die Wiederholung mit zum ersten Teil bezogen — steht bei Mersenne ein pausen- und absatzloser kurzer Eingangsruf gegenüber. Schärfer sind die Unterschiede beim Boute selle. Hier hält Thomsen den Posten $g$—$c^1$ ein, nur im Mittelteil zum $e^1$ heraufsteigend, während Mersenne in seinen Beispielen einmal die tiefe Lage $C$—$g$ bis zum $e^1$ ausnutzt, zum andern bis zur Clarinlage weit ausholt. Fantini bleibt beim $c^1$ als Basis und führt nur zum Schluß auf die Quinte $g$. Alle stimmen aber darin überein, daß sie deutlich drei Gruppen, die sogenannten Rufe, hören lassen: bei Thomsen 1) $g$—$c'$, 2) $g$—$c'$—$e'$, 3) $g$—$c'$, bei Mersenne 1) $c'$—$g$, 2) $c^1$—$e^2$, 3) $g^1$—$c'$, bei Fantini 1) $e'$—$c'$, 2) $c'$, 3) $c'$—$g$. Diese Lagen oder „Posten", wie man früher sagte, prägen sich ebenso scharf beim *à cheval* oder *monttacawalla* aus. Das deutsche Signal zeigt drei Rufe: 1) $g$—$c^1$, 2) $c^1$—$e^1$, 3) $g$—$c'$. In der hohen Lage beginnt es mit dem Eingangssignal und hängt daran die Rufe 1) $c^1$—$e^1$, 2) $c'$—$c^2$, 3) $c'$—$e'$. Mersenne setzt ähnlich wie das deutsche Boute selle mit $g$—$c^1$ ein, geht im zweiten Ruf auf den Posten $c^1$—$e^1$, im dritten auf $c'$—$g$ und schließt unmittelbar mit der Fanfare. In dieser Weise lassen sich alle Signale nach ihren Posten einteilen. Es ergibt sich, daß unsere deutschen Signale, wie sie Thomsen aufzeichnet, im Guet drei Rufe $g$—$c^1$, $c'$—$e'$, $g$—$c^1$, im Cavalquet drei, nämlich $e'$, $e'$—$g'$, $e'$—$c'$ und im à l'étendart auch drei, und zwar $g$—$c'$, $c'$—$e'$, $g$—$c'$ enthalten.

Wesentlicher noch sind die Rhythmen. Schon der „Eingang" ist bei den Deutschen schmetternder, mit den Fermaten prächtiger, glänzender und mit der Schlußfanfare auch grandioser als der einfache punktierte Rhythmus bei Mersenne. Während bei den Franzosen das *Pointer* fast in allen Signalen vorherrscht, wenn sie sich an eindringliche Wiederholungen der gleichen Töne und Rufe halten und nur selten einmal den ganzen Dreiklang in heller Fanfare aufleuchten lassen, so herrschen bei uns die lang haltenden Rufe mit ihren herangeschleiften Untertönen, die schmetternde Zunge und die aufrüttelnden, immer von neuem packenden, scharf gewinkelten und knappen Signalmarken vor. Die deutschen Signale sind vielgestaltiger, reicher und auch prägnanter, rhythmisch breiter und weiter ausholend als die der Franzosen und Italiener[1].
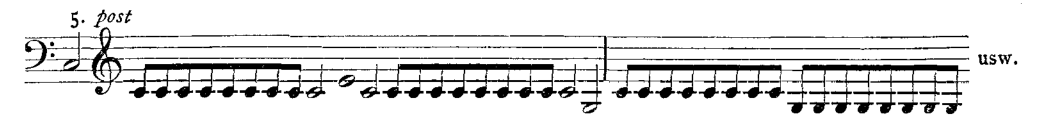
In der Lübeckschen Handschrift stehen noch acht Signale, die als *Siegnate* bezeichnet, in Anlage und Durchführung den Sonaten gleichen. Ihre Notierung im Altschlüssel ergibt die Verwendung des Flattergrob-Tones, der auch in den Signalen

[1] Diese Kennzeichen hoffe ich in einer Studie über militärische Signale gelegentlich weiter ausführen zu können.
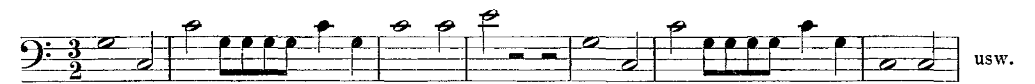
Fantinis und Mersennes vorgeschrieben ist[1]. Im ganzen sind es einfache Motive, die in der gewohnten Form verändert und zum Schluß hin durch Brechung gesteigert werden, so beginnt Schöpffer seine Siegnate mit dieser Post:
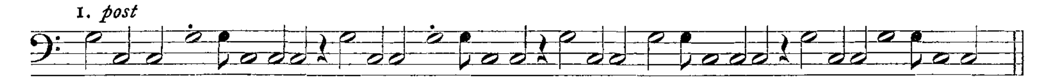



Die fünfte und letzte Post hat schon die Brechung:



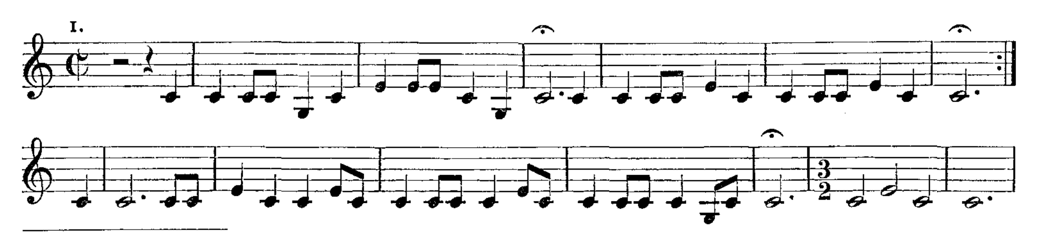

In dieser Art wickeln sich alle acht „Siegnate" ab. Die Zahl der Posten wechselt zwischen fünf und neun, doch bleibt die Struktur und die mähliche Steigerung zum schmetternden Abschluß hin immer die gleiche. Wie bereits erwähnt, wird ein Stück (Nr. 4) nach dem Lied „Metken bistu starblindt" geblasen, ein anderes zeigt den Zusatz *Tripul* (Tripeltakt):



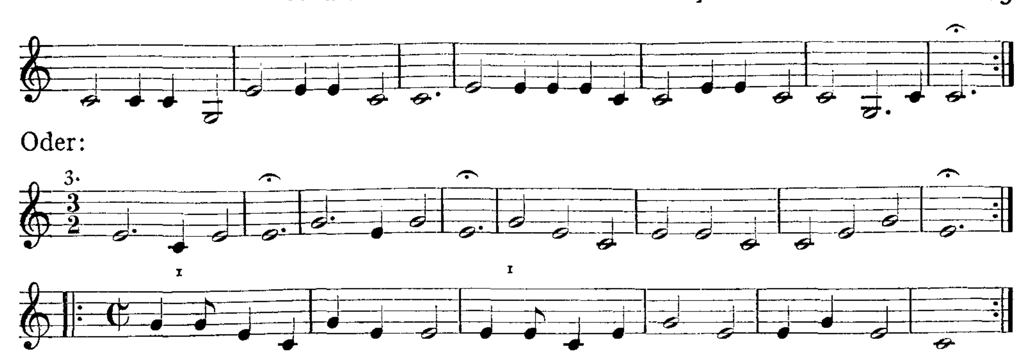

und ein drittes bringt sogar *Siegnate auff Frantzöß.* Sie sind einfacher als die übrigen:
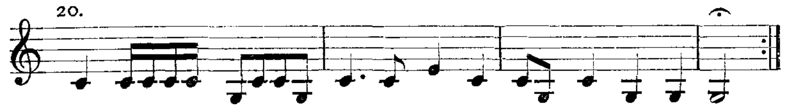



Nach den Signalen folgen bei Lübeck die Aufzüge, und zwar gibt er nicht weniger als 24 *Auffzüge Printzipall.* Im Gegensatz zu den Sonaten sind es kurze zwei- und dreiteilige Stücke, die gern Zwei- und Dreitakt einander gegenüberstellen:
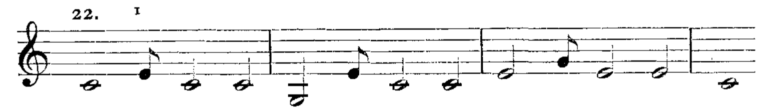



[1] Man könnte daran denken, auch hier den Diskantschlüssel anzunehmen. Dann würden die Signale in der Lage $c'$ $e'$ $g'$ $c^2$ den Sonaten entsprechen. Auch das Lied „metken bistu starblindt" würde genau mit der Notierung bei Thomsen übereinstimmen. Demgegenüber muß man aber auf die Signale bei Mersenne und Fantini hinweisen, die das kleine *c* durchweg gebrauchen. Auch gibt der Altschlüssel einen durchaus richtigen musikalischen Sinn. Vergleicht man die voraufgehenden Aufzüge, so können auch diese nur im vorgeschriebenen Altschlüssel gelesen werden, es würde sonst kein Stück auf dem Grundton *c* schließen! Ich habe daher in der Handschrift Lübecks von jeder Änderung bei der Schlüsselvorzeichnung abgesehen.
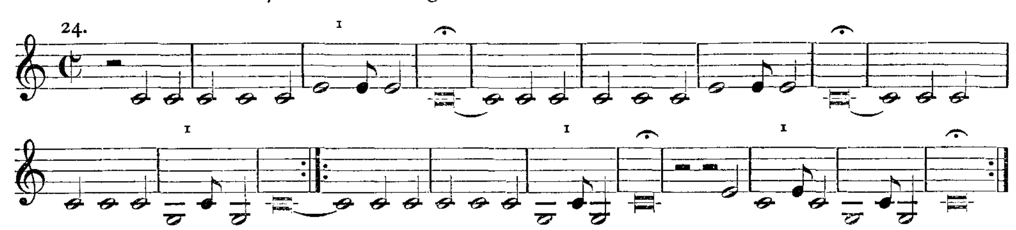



Es gibt unter diesen Aufzügen prächtig schmetternde Fanfaren:




und mit kurzer Zunge angestoßene, hell dreinfahrende:

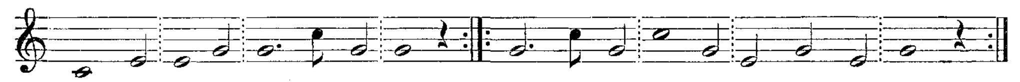



dann wieder feierlich, weit hinklingende Stücke:
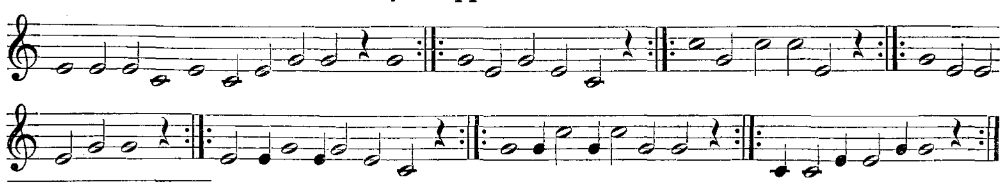



Alle Aufzüge bewegen sich in der Prinzipallage *g c′ e′*, nur gelegentlich wird das *g′* angeschlagen oder die Grundierung des Flattergrob ausgenutzt.

Auch Thomsen bringt 24 Aufzüge, aber nicht mehr in der Prinzipallage, sondern höher, in der Quinte. Von seinen 24 Stücken schließen alle, ohne Ausnahme, auf dem $g^1$, und 14 setzen auch mit $g^1$ ein, 6 auf $e^1$ und nur 4 auf $c^1$. Wir haben also durchweg hohe Quintlage. Thomsen nennt die Stücke deshalb *quinda Auffzugk.* Formell sind es aneinander gereihte Fanfaren, in 2, 3, 4 bis zu 7 Gruppen gebunden. Am knappsten ist der 17. quinda Auffzugk:
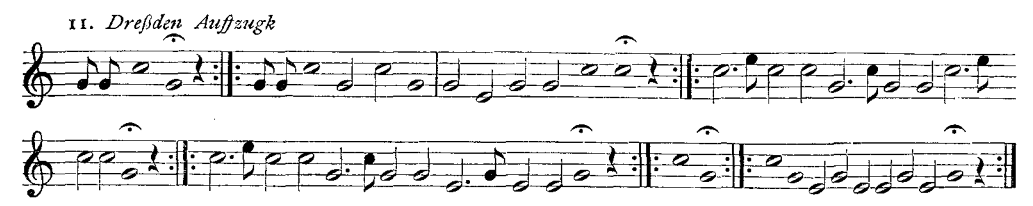


und am breitesten der 10. mit 7 Gruppen:
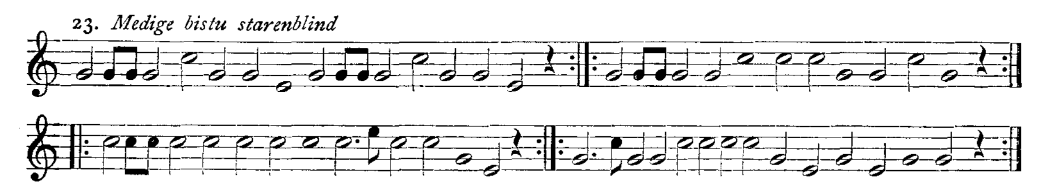


[1] Die Verlängerungspunkte fehlen. Vgl. oben S. 155.

Einige Aufzüge sind näher bezeichnet. Beim zweiten (vgl. S. 151) steht *Melcherß Musica* zweimal beigeschrieben. Vielleicht ist Melchior Borchgrevinck gemeint (vgl. S. 149). Von ihm, als leitenden Kapellmeister, mögen die Trompeter Stücke in ihre Gebrauchsmusik aufgenommen haben. Einige Nummern sind als *Dreßden Auffzugk* bezeichnet, ein weiteres Zeichen dafür, daß die Hoftrompeter Lübeck und Thomsen aus Sachsen kamen:
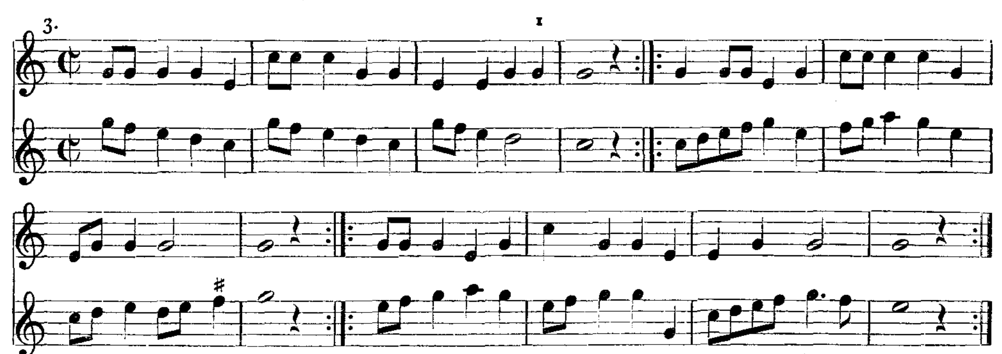



Volkslieder werden auch hier für Fanfarenmotive benutzt, so z. B. „habe ich doch allmendage" (Nr. 16) und das unvermeidliche:
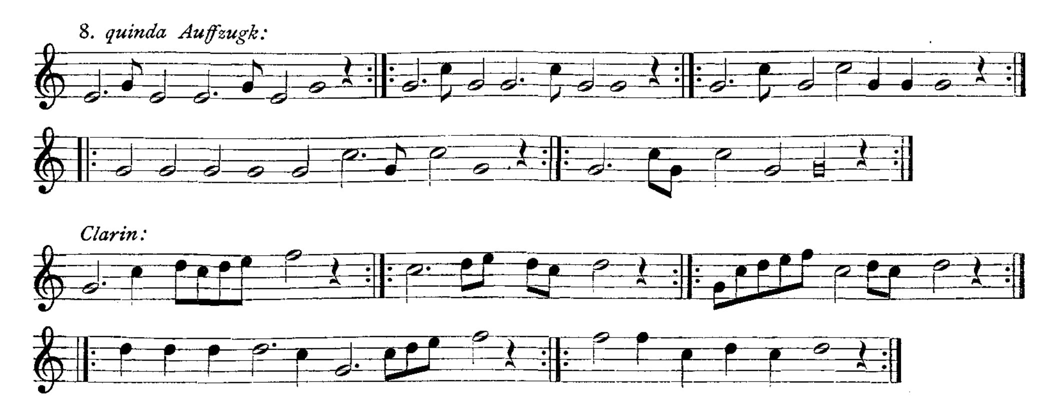



Weitere Einzeichnungen scheinen mit der Bemerkung *alt. M.* auf Magnus Thomsen oder Melchior Borchgrevinck hinzuweisen, auch liest man *Neren Aufz*, vielleicht „Narren-Aufzug", und neben Durchstrichenem und Verbessertem (*Kederlein-Aufz.* Kätherlein) findet man ein Herz, das aus einem *M* gestrichelt wird. Alle diese 24 Aufzüge haben ein besonderes System, das *Clarin* überschrieben ist. Leider ist es in den meisten Fällen leer geblieben, nur die Aufzüge 1—9 haben ihre Clarinpartie unmittelbar unter dem „quinda Auffzugk" bekommen.

Die Clarinlage ist, wie bereits erwähnt, in der Lage $g'$—$a^2$ notiert, klingt also von $c^1$—$a^2$. Die ersten drei Aufzüge sind wohl zweistimmig gemeint (vgl. oben S. 151), jedenfalls stimmen Noten und Notenwert überein, so im dritten Aufzug (vgl. auch oben Aufzug 1, S. 152):
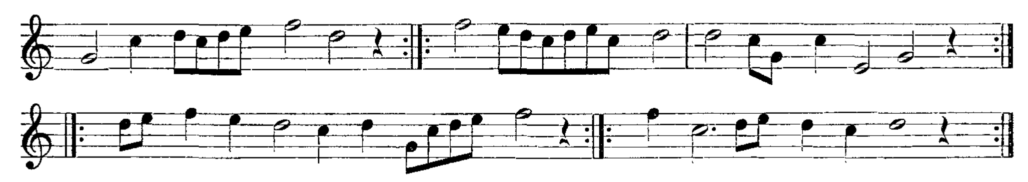



Vom 4. Aufzug an sind die Werte vom Quinten-Aufzug und Clarin grundverschieden. Dafür einige Beispiele:
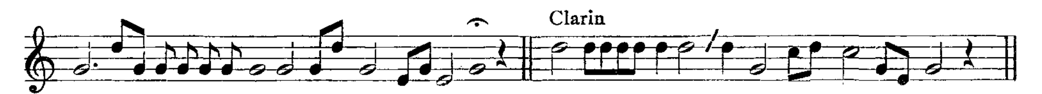
[1] s. S. 152.



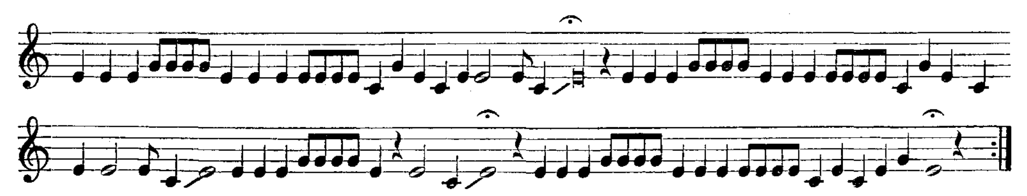

Es handelt sich bei diesen Clarinpartien um Übertragungen, möglicherweise auch um die Bereithaltung von Clarinformeln zur Begleitung. Das Formelhafte spürt man im Clarin überall, etwa im 7. Aufzug:
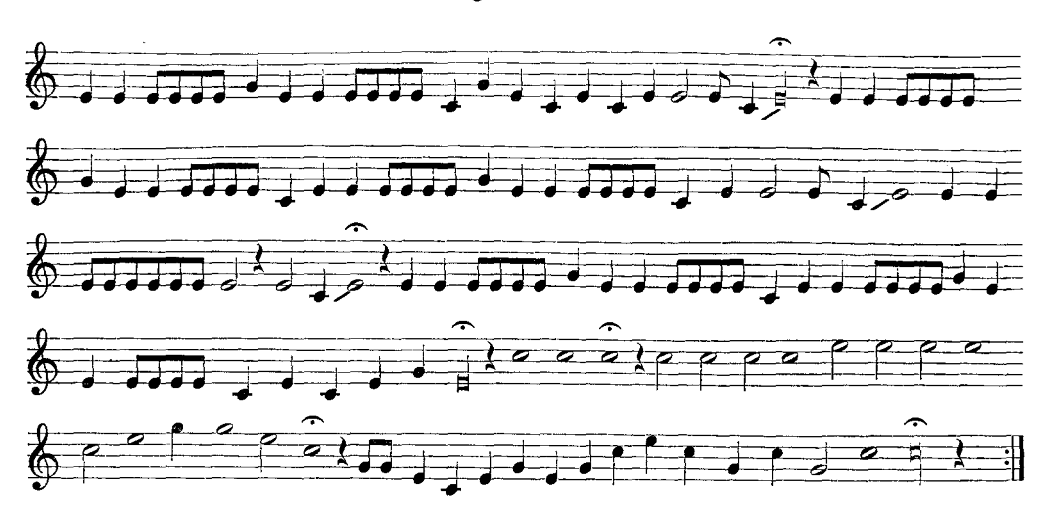


Zur Übereinstimmung kommt es nicht mehr, und nach dem 9. Aufzug hören die Eintragungen des Clarin überhaupt auf. Im Gegensatz zu den ersten drei Nummern, in denen die Clarinlage bis zum $g^2$ und $a^2$ hinaufgeht, wird von Nr. 4 an nur noch $f^2$ berührt und in Nr. 9 geht es nicht über $d^2$ hinaus. Offenbar sind die ersten Stücke, die die Dreiklangstöne betonen, für zweistimmiges Blasen berechnet, während die folgenden lediglich Clarinfiguren bringen, die neben und zu den Fanfaren gebraucht werden können. Beziehungen zwischen beiden Stimmen sind trotz Verschiedenheit der Notenwerte zu bemerken, z. B.:




Thomsen bringt noch zwei Formen, die bisher nicht erwähnt wurden, die Tocceda und Sersseneda. Die Tokkaten sind alle gleich gebaut: sie bewegen sich in der Mittellage $c'$ $e'$ $g'$ und in Dreiklangsbrechungen in dieser Art:
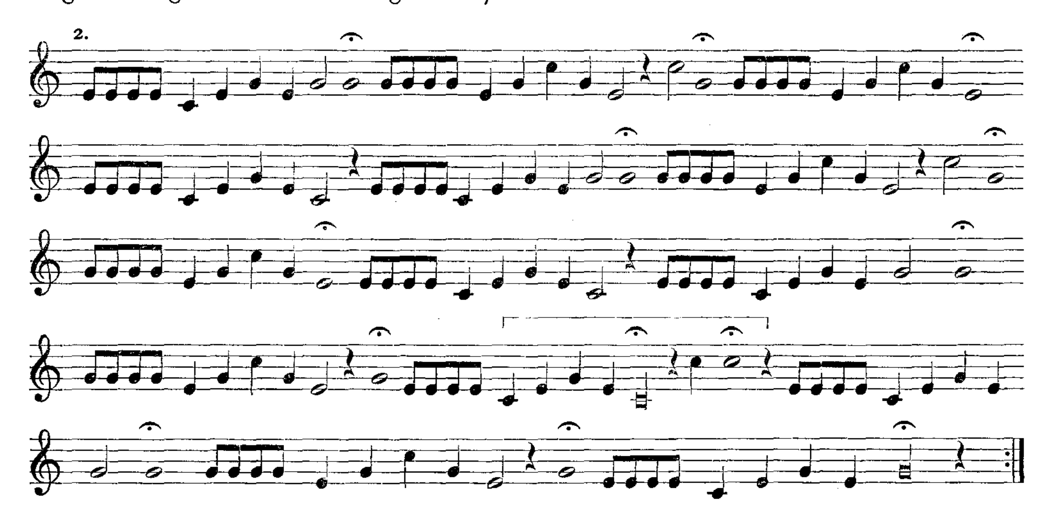


Immer gibt es vier Abschnitte, die auf $e^1$ schließen. Nur in zwei Tokkaten führt der Aufschwung höher hinauf bis zum $c^2$, ja einmal sogar zum $g^2$. Diese Tokkata, die den vier Abschnitten noch eine fünfte, feurig dareinschmetternde Schlußfanfare anhängt, klingt so:
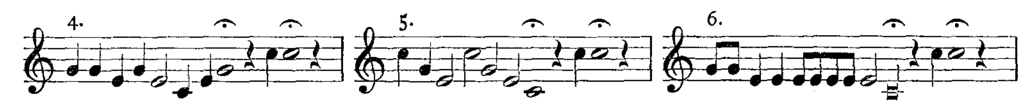


Sonst hält sich die Form der Tokkata streng an die Viergliederung mit Abschluß auf dem Prinzipalton $e^1$ und an die Dreiklangsmotivik der Mittellage.

Die Sersseneda schließlich könnte man mit *esercitare* in Verbindung bringen und als Übungsstück bezeichnen, richtiger aber erscheint wohl die Beziehung auf *Serenata.* Für ihre Form ist eines charakteristisch: immer wird gegen Schluß das lang hinklingende hohe $c^2$ ausgehalten, z. B. in dieser Sersseneda:
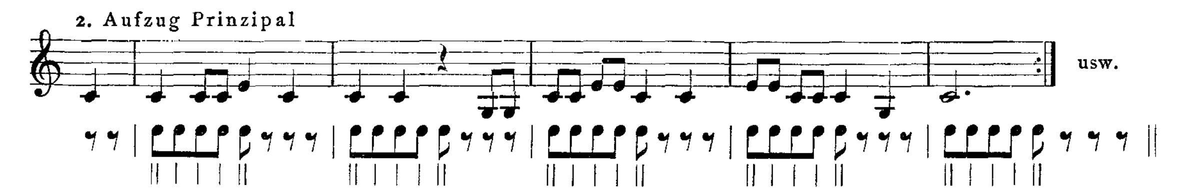



Die eingeklammerte Stelle kehrt in der 3. Sersseneda notengetreu wieder, und in der folgenden wird sie so variiert:
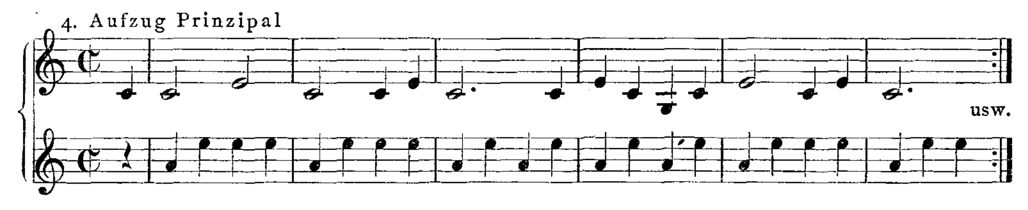



Das hohe $c^2$ klingt wie ein Echo, wie eine romantische Färbung in diese sonst so eherne und feste Fanfarenmusik. Dadurch bekommt die Sersseneda eine freundlichere, beinahe abendliche Stimmung. Im übrigen bleibt sie in der Lage $c^1$—$c^2$ und in der auch in den vorangehenden Stücken eingehaltenen einfachen Fanfarenform.
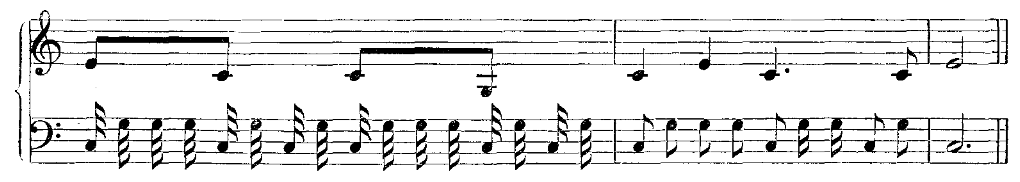
Alle Trompetenstücke sind bis auf die erwähnten Clarinbeispiele ohne Begleitung einstimmig aufgeschrieben. Das bedeutet allerdings nicht, daß sie so einfach, ohne jede Unterstützung geblasen wurden; wir müssen vielmehr annehmen, daß die Kameraden der Hoftrompeter, die Heerpauker, die einzelnen Stücke auf ihren Heerpauken wohl zu schlagen verstanden. Auch ihre Kunst wurde geheim gehalten, doch ließ sie sich im Zusammenhang mit der der Trompeter leicht und sicher erlernen. Wir wissen, daß die Heerpauker ihre festen Paukenschläge, Wirbel und Finalfiguren hatten, die sie vielfach verändern und umlegen konnten. Eine feste Norm, wie man zu den Fanfaren und Feldstücken der Hoftrompeter die Pauken schlagen soll, läßt sich für unsere Stücke kaum vorschreiben, immerhin kann man aber eine Anschauung geben, wenn man etwa auf einer Trommel nach der Vorschrift von Thoinot-Arbeaus *Orchésographie* 1589 die Aufzüge so begleiten läßt:




Die Werte sind gekürzt: 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅮, denn Arbeau gibt als Grundmaß 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 – – –, wobei die Doppelstriche zwei Schlegel, der einfache einen Schlegel bezeichnen. Innerhalb der Einzelwerte kann der Schlagzeuger wechseln und kürzere Werte nehmen: statt der Halben Viertel, statt der Viertel Achtel usw., ganz wie es ihm einfällt (*comme il leur vient en phantasie*). Die Schweizer Schlagmanier hält Arbeau für besonders schön, sie klingt: 1 2 3 4 5 6 7 8 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 – 𝅗𝅥 – – –. Bei den Heerpaukern kommen neben einfachen Schlägen auch Wirbel und schneller und langsamer werdende Figuren hinzu. Nach den Schlägen, die Speer in seinem genannten „Unterricht" (1687) gibt, könnte man ein Trompetenstück so schlagen:
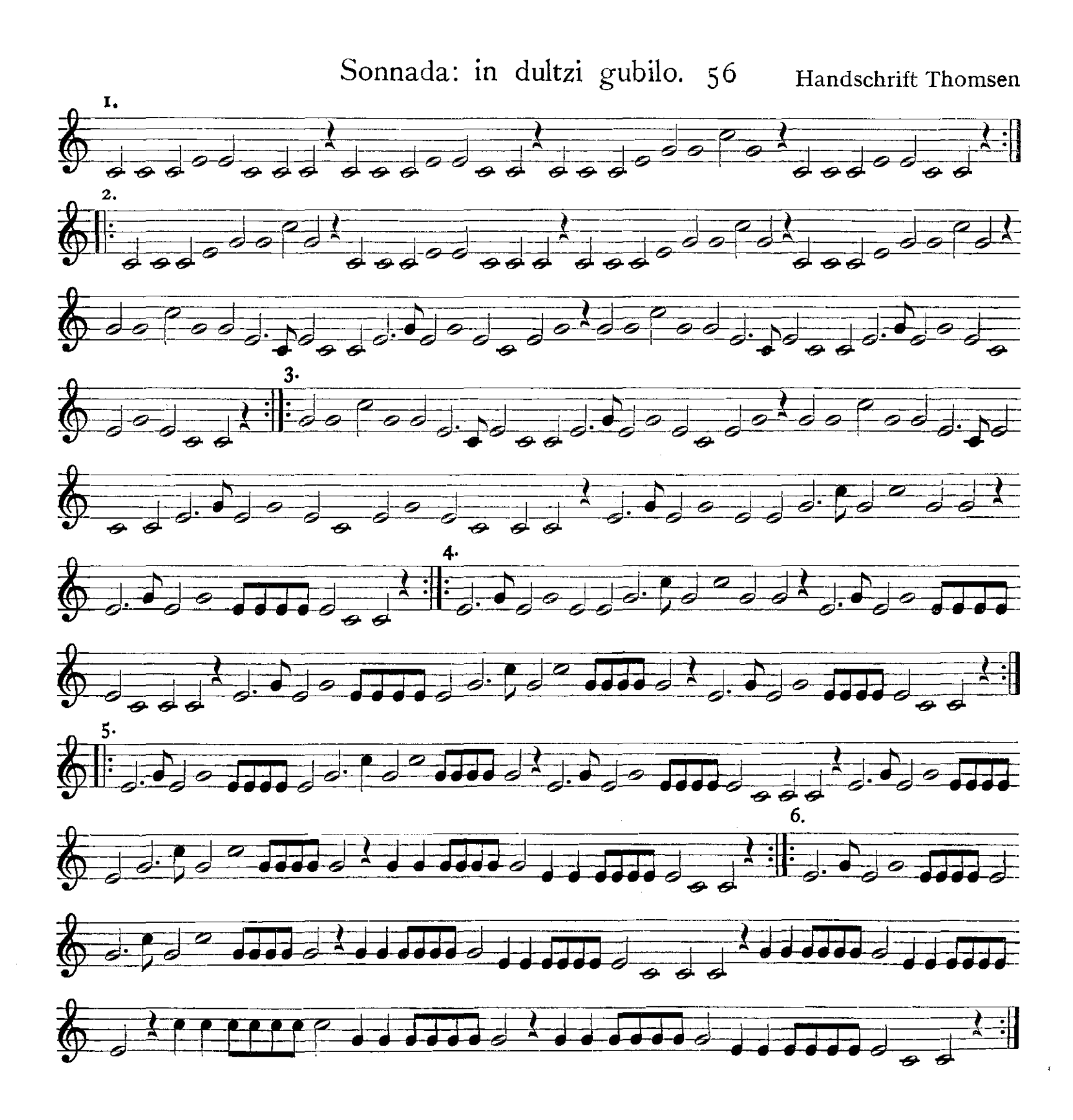



Der Schluß ließe sich so anlegen:



Das Beste tut bei diesen Stücken die Fantasie. Sie muß den Heerpauker leiten, daß er die rechten Schlagmanieren zur gegebenen Zeit zu bringen weiß.

Unsere Hoftrompeter Lübeck und Thomsen begnügen sich mit der einfachen Aufzeichnung ihres Gebrauchsgutes. Sie schreiben auf, was im Felde, bei Hofe und bei der Tafel, was bei Aufzügen und Feierlichkeiten, bei Umzügen und Verschickungen geblasen wird. So ist eine große Zahl von Sonaten, Fanfaren, Signalen, Aufzügen und anderen Formen erhalten geblieben, die einen ersten Einblick in die hochberühmte und vielgepriesene alte Trompeterkunst gibt. Die beiden Bände, die mit soviel Liebe und Fleiß von zwei deutschen Hoftrompetern angelegt sind, bewahren eine Fülle lebensvoller Musikstücke, die die vielen bildlichen Darstellungen der Hoftrompeter bei Aufzügen, Festen und Feldlagern klanglich ergänzen, und bilden weit über alle musikhistorischen und allgemein kulturellen Interessen hinaus ein kostbares Wahrzeichen alter deutscher Trompeterkunst.



# „Was guett auff Posaunen ist etc.“

Von

Wilhelm Ehmann, Freiburg (Br.)

Seitdem E. T. A. Hoffmann mit den jungen Romantikern die alte Musik entdeckte und an der Kunst Palestrinas das ebenso ehrfürchtig wie hartnäckig verehrte a cappella-Ideal aufrichtete, ist der deutschen Musikwissenschaft und -praxis immer wieder die Frage nach der Art und Weise der Aufführung gestellt worden. Noch im letzten Heft der Acta musicologica[1] greift Th. Kroyer im Anschluß an eine Buchbesprechung[2] das Problem der Aufführungspraxis auf und findet gleich darauf seine Entgegnung[3]. Diese im Streit der Meinungen lange hin und her gezerrte und isoliert behandelte Frage[4] müßte zu ihrer ruhigen Klärung in enge Verbindung zur jeweiligen Musikanschauung gebracht werden und als sachliche Stütze getreue Aufführungsberichte suchen. Als kleiner Beitrag dazu mag dieser Bericht dienen.

Das aus vier Stimmbüchern bestehende Heilbronner[5] Exemplar der Symphoniae iucundae (Wittenberg 1533, Georg Rhaw) zeigt auf dem ersten (freien) Blatte des Tenorstimmbuches folgende mit Tinte geschriebene Eintragung: „Was guett auf Posaunen ist etc.“ Darunter: „In[6] prima parte: Conclusit Dominus 9, Parce Domine populo tuo 46, Sicut lilium 2“. Darunter: „In secunda parte: Quam pulchra es amica mea 1“. Die Ziffern hinter dem Titel geben jeweils die Ordnungszahl des Stückes innerhalb des betreffenden Bandes an. Als Verfasser sind genannt: Antonius Brumel (Sicut lilium), G[eorgius] F[orsterus] (Conclusit Dominus), Henricus Isaac (Parce Domine) und [Johannes] Lupi (Quam pulchra es). Die während des Gebrauchs gemachte handschriftliche Eintragung besagt, daß sich die genannten Kompositionen besonders gut zum Blasen auf Posaunen eignen. Warum?

---

[1] Vgl. Theodor Kroyer, Das A cappella-Ideal, Acta musicologica VI (1934), S. 152ff.

[2] Vgl. Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931.

[3] Vgl. Arnold Schering, Zur alternatim-Orgelmesse, ZMW XVII (1935), S. 19ff.

[4] Vgl. Wilhelm Ehmann, Die Musik der deutschen Reformation in der Geschichte der musikalischen Praxis und Forschung, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, XL (1935), Sonderausgabe S. 18ff.

[5] Diesem 1. Band sind weitere 5 Bände angefügt: Selectissimarum Mutetarum ... (Nürnberg 1540, J. Petreius [2 Teile]), Modulationes aliquot quattuor vocum ... (Nürnberg 1538, J. Petreius), Selectae Harmoniae ... (Wittenberg 1538, G. Rhaw), Vesperarum precum officium ... (Wittenberg 1540, G. Rhaw). Vgl. Robert Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1877, S. 40ff. Wie eine Ziffer auf der Innenseite des Einbanddeckels vom Tenorstimmbuch aufweist, sind die 6 Teile im Jahre 1541 zu einem Sammelband vereinigt und offenbar gleichzeitig handschriftlich nummeriert worden. Der Buchbinder hat bei der Arbeit die einzelnen Lagen der verschiedenen Bände durcheinandergebracht. Die richtige Ordnung ist nach folgendem Schlüssel wieder herzustellen:

| Index II | Index III | Index IV |
|---|---|---|
| Nr. 1—3 | Nr. 1 | Nr. 1—8 |
| Nr. 4—27 siehe Bd. III | Nr. 2—4 siehe Bd. II | Nr. 9—22 siehe Bd. II. |
| | Nr. 5—26 siehe Bd. IV | |

[6] Die Interpunktion wurde hinzugefügt.

Thomas Stoltzer schrieb einige Zeit zuvor (1526) eine drei- bis sechsstimmige Bearbeitung des 37. Psalms, bei der er „an die Khrumphörner gedacht (hat), das er gantz darauff gerecht ist, Wann sunst nitt ain jeder gesang darauff bekqwem ist und sunderlich (mit) vil stimmen“ [1]. Krummhörner besitzen den Umfang von nur einer None [2]. In dieser Spanne führt Stoltzer die einzelnen Stimmen durchweg. Die Eignung für Krummhörner besteht also bei diesem Psalm in dem krummhornmäßig eingehaltenen Umfang der drei bis sechs Stimmen. Die besondere Eignung der genannten Kompositionen für Posaunen ist dagegen nicht in dem eingehaltenen Stimmumfang zu suchen: Sebastian Virdung [3] und Martin Agricola [4] nennen in ihrem Instrumentarium nur eine Posaune, ohne sie weiter zu beschreiben. Michael Praetorius jedoch, dessen Lebensspanne etwa von der Gebrauchszeit der Symphoniae iucundae erreicht wird, führt ein ganzes Posaunenquartett an mit ausführlicher Erläuterung der Instrumente [5]. Danach wurde allein die Posaune in der Altlage, die „Gemeine rechte Posaun“, von virtuosen Spielern in einem Umfange von *D* bis *e''*, ja von *A* bis *g''* geblasen. So kann Praetorius sogar dieses Altinstrument für die Diskantlage bevorzugen: „Wiewol die Harmony in solchem kleinen Corpore (der Discantposaun) nicht so gut / als wenn auff der rechten gemeinen Posaun / durch guten Ansatz vnd Vbung / eine solche höhe kann erreichet werden“. Die Frage des Umfangs kann daher bei der Auswahl dieser Kompositionen für Posaunen nicht entscheidend sein. Ebensowenig spielen die chromatischen Möglichkeiten des Instruments eine Rolle, denn die Sätze fordern keine außergewöhnlichen Alterationen. Die besondere Eignung für Posaunen muß also in der Struktur der betreffenden Werke gesucht werden.

Einer Strukturbetrachtung muß zunächst auffallen, daß sämtliche für Posaunen ausgewählte Sätze der Sammlung Symphoniae iucundae über einen cantus firmus gearbeitet sind. Der c. f. liegt jeweils im Tenor. Der Deutsche H. Isaac führt in seinem Satz den c. f. als Kanon zwischen Tenor und Baß. Das Conclusit Dominus von G. Forster zeigt am Kopf der Tenorstimme den nachträglich mit Tinte geschriebenen Hinweis: „2 pusaunen“. Der c. f.-tragende Tenor sollte demnach zur besseren Verdeutlichung doppelt besetzt werden. Damit ist die Posaune als c. f.-Instrument ausgewiesen. Sie gibt den c. f.-Sätzen ihre Struktur, gelegentlich auch durch Verdoppelung der c. f.-Stimme und muß vor allem bei Kanonführungen des c. f. ihren strukturierenden Klang bewähren.

---

[1] Vgl. Neuausgabe von Otto Gombosi als Heft 6 des Chorwerks, hrsg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel 1930, Widmung des Komponisten an Markgraf Albrecht von Brandenburg, dazu: Monatshefte für Musikgeschichte VIII (1876), S. 67.

[2] Martin Agricola sagt dazu in seiner zeitgenössischen Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg 1528:

> „Die Kromhörner aber nicht höher gan
> Denn die acht löcher werden auffgethan.
> Darümb aller gesang sich drauff nicht zimpt
> Der sich auff flöten vnd gros pfeiffen stimpt“.

Neuausgabe von R. Eitner in den Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Leipzig 1896.

[3] Musica getuscht, Basel 1511, Neuausgabe von Leo Schrade, Kassel 1931.

[4] a. a. O., S. 31ff.

[5] Michael Praetorius, Syntagma Musicum, Wolfenbüttel 1619, II, S. 39ff., Neuausgabe von Wilibald Gurlitt, Kassel 1929.

Der Vergleich mit den anderen Kompositionen des Sammeldruckes ergibt weiter, daß die für Posaunen bestimmten Stücke sämtlich auf einen gleichmäßigen, chorischen Klang hin angelegt sind. Der Band enthält im übrigen Motetten von Walter, Senfl, Mahu, Brumel, la Rue, Fevin u. a., die mit allen Mitteln der motettischen Kunst reich geschmückt sind. Hier jedoch gibt es keine Imitation, keine alternierenden Duos, keine kunstvoll verhakten Stimmen und Figurierungen, keine Wortaffekte. Dem durchschnittlichen Posaunisten werden keine sängerischen Diminuierungskünste zugemutet. Hier ist alles auf eine einfache, starke, flächige Wirkung hin gearbeitet. Der „geschmeidig-spröde“ Klang der alten Posaunen kommt zur vollen Entfaltung.

Auffallend bleibt auch das langsame Tempo in sämtlichen Sätzen. Die Bewegung wird durchweg von der Semibrevis getragen. So kann der Klang bei chorischer, familienmäßiger Besetzung sich breit entwickeln. Er erfährt durch auszierendes Figurenwerk keine Beunruhigung. Da sich die Vierstimmigkeit der Sätze gleichmäßig durchhält, wird der stete Klangfluß auch durch Geringstimmigkeit nicht unterbrochen.

Neben der Einfachheit und Klanglichkeit der Sätze ist ihre Kürze bezeichnend. Da Blechbläserstücke auf den Ansatz ihrer Spieler Rücksicht nehmen müssen, zeichnen sie sich zumeist durch kurze und prägnante Fassung aus.

Innerhalb der einzelnen Kompositionen fallen die Zeilenschlüsse häufig aufeinander. In Verbindung zum neuen Zeilenanfang entsteht damit eine Art Zeilenschlußwirkung mit harmonischer Rückung, wie sie erst das folgende Jahrhundert in seinen Bläsersuiten allgemein ausgebildet hat. Dabei wird auch hier schon die Durterz als besonderes Gliederungsmittel verwendet. In dem phrygischen Satz H. Isaacs, der im Dreiklang auf *A* endet, hat der Benutzer sogar das Schluß-*c'* der Altstimme mit einem Akzident versehen (Tinteneintragung über der Note). Auch in Diskantlage wird die Durterz eingesetzt.

Nachträglich eingezeichnete Tonspaltungen (vor allem in die tiefere Oktave) nützen die Möglichkeiten des Instrumentalspiels aus[1].

Häufige Dreiklangsführungen, Quart- und Quintsprünge passen sich der Naturtonreihe des Blasinstruments ein; sie „liegen“ dem Instrument. Zugleich unterstützt eine ausgebildete Dreiklangsharmonik die Klangmöglichkeiten des Posaunenchors.

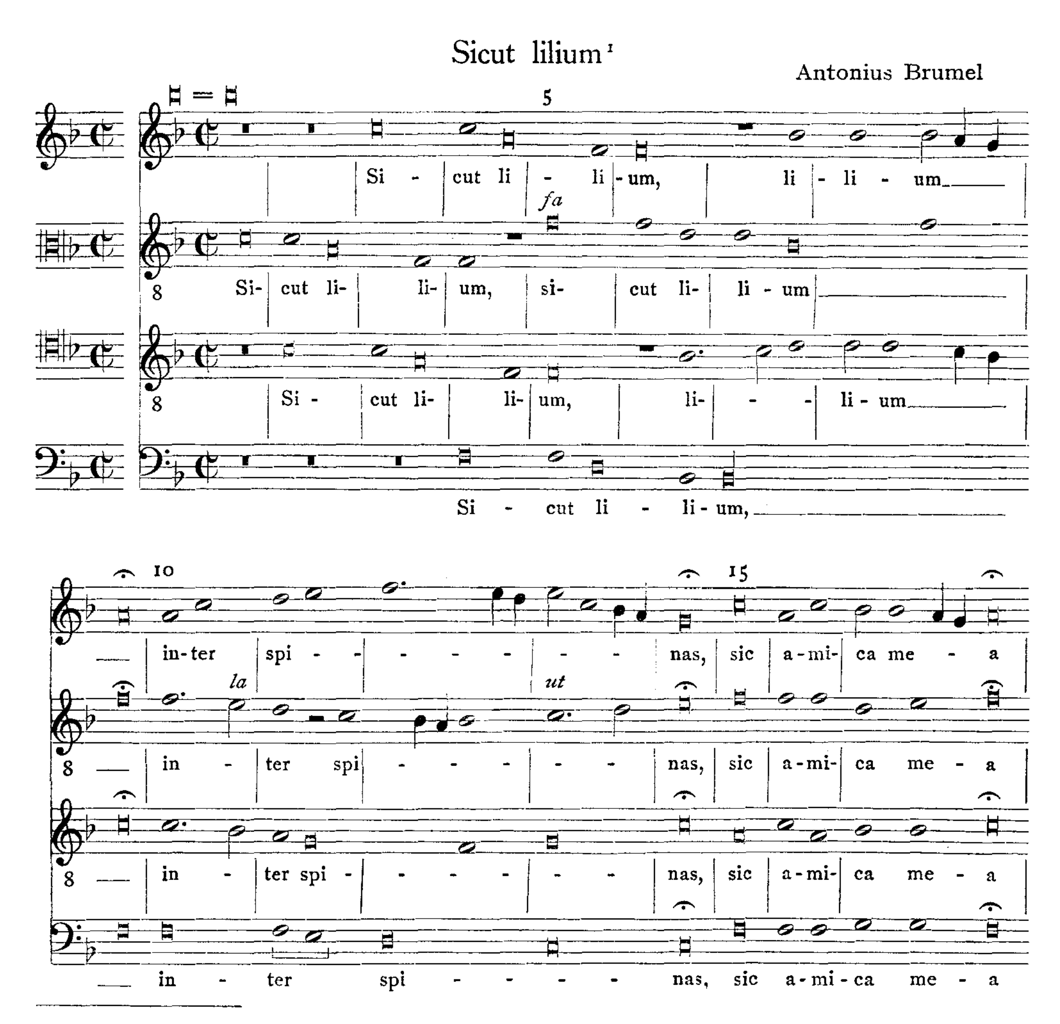
Die Motette „Quam pulchra es“ des Johannes Lupi fällt ein wenig aus dem gezeichneten Rahmen heraus. Es ist der einzige Satz, den der Benutzer aus dem zweiten Teil des Sammelbandes, Selectissimarum mutetarum, den Posaunen überläßt. Dieser Teil enthält anspruchsvollere Werke der Josquinschule von Archadelt, Willaert, Gombert u. a. Die Komposition Lupis ist eine zweiteilige Motette ohne c. f., mit reicher Imitation und lebendiger Wortmotivik (ohne den „starren Bläserklang“ wie zuvor). Jedoch kommen auch ihr, gemessen an den übrigen Sätzen dieses Bandes, eine Reihe der Merkmale zu, die die genannten Kompositionen des ersten Teiles als Blasmusik kennzeichnen.

Die Eintragung auf dem ersten Blatt des Tenorstimmbuches setzt ein „etc.“ hinzu. Damit ist angedeutet, daß die ausgewählten Sätze auch für andere Instrumentenchöre besonders geeignet scheinen.

---

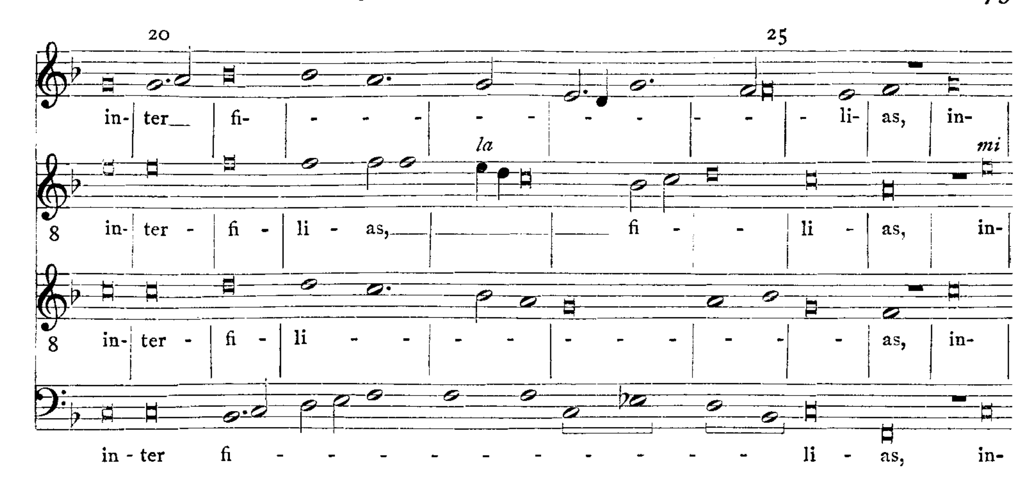
[1] Vgl. Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1907, II, S. 46.
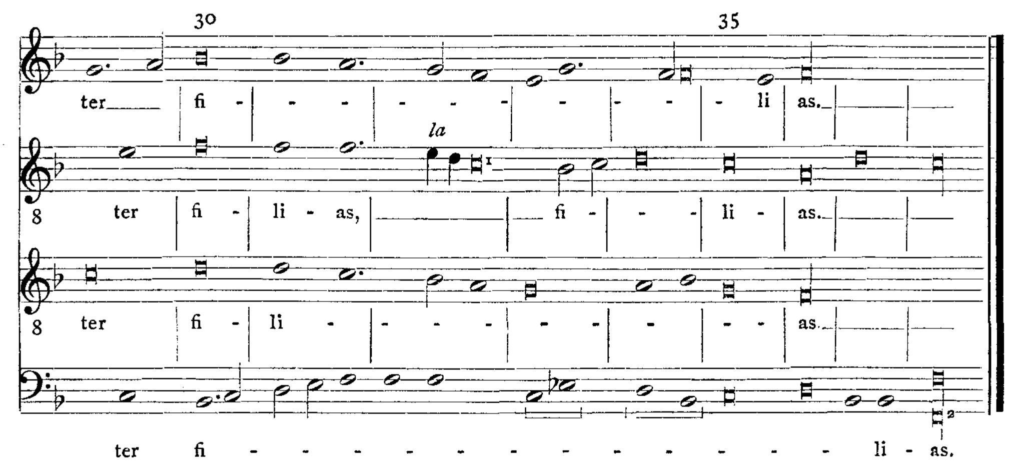
Aus dem Befund geht hervor, daß instrumentale Chöre nicht nur im versweisen Alternatim-Musizieren Verwendung fanden, sondern auch in gesonderten freien Sätzen zur Geltung kamen. Ihr künstlerisch-technischer und geistig-verantwortender Hintergrund ist allerdings die Gesangsmusik. Die instrumentale Verklanglichung der Kantoreikunst bleibt ihre ursprüngliche Aufgabe. Singen und Spielen sind hier in eine anfängliche Einheit hineingezwungen. So lehrt M. Agricola etwa zur gleichen Zeit das Instrumentalspiel nach „des gesangs Noten“ [1]. Von hier aus sind vielleicht auch die Eintragungen von Solmisationssilben [2] zu verstehen, die sich in einigen für Posaunen ausgewählten Sätzen über den Noten finden. Sie mögen eine ähnliche Bedeutung haben wie heute etwa die Platzbezeichnungen in Posaunenschulen und die Fingersatzziffern in Ausgaben unserer Klaviermusik.




---

[1] Vgl. im einzelnen R. Eitner, a. a. O., S. 11ff., Heinz Funck, Martin Agricola, ein frühprotestantischer Schulmusiker, Wolfenbüttel 1933, S. 110.
[2] Vgl. Beispiel, Takt 5, 10 usw.
[3] Symphoniae iucundae, Nr. 2.







[1] Im Original 2 Semibreven. [2] Nachträgliche Tinteneintragung.

# Musik, Gesellschaft, Gemeinschaft

Von

Hans Engel, Greifswald[1]

Die Kunst hat ihren Ursprung, ihr Wesen und ihr Ziel nicht im menschlichen Einzelwesen, sondern in der menschlichen Gesellschaft. Das Kunstwerk hat sozialen Charakter. Begreiflich, daß es den Kunstfreund lockt, die Kunst unter vielen andern möglichen Gesichtspunkten auch einmal unter dem ihres Zusammenhangs mit der menschlichen Gesellschaft zu betrachten. „Wen lockte es nicht, im Schönen die letzte, tiefe Gemeinsamkeit von Ich und Du, von uns allen zu suchen?"

[1] Nach einem Vortrag, gehalten auf dem 58. Deutschen Philologentag in Trier, 1. Okt. 1934.

fragt Leopold von Wiese[1]. „Die künstlerische Erregung ist . . . hauptsächlich sozialer Art. Sie läuft auf das Resultat hinaus, das individuelle Leben zu vergrößern, dadurch, daß sie es mit einem breiteren und universelleren Leben sich verschmelzen läßt“, sagt Guyau[2].

Wenn wir uns auf eine soziologische Betrachtung der Musik[3] beschränken, so sind wir dabei in einem besonderen Vorteile. Eine soziologische Betrachtung der Musik kann ausgehen von dem in dieser Hinsicht besonderen Charakter der Musik innerhalb der Künste, nämlich von den besonderen gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Praxis, von der gesellschaftlichen Formung ihrer Kunstübung.

Ich meine hier nicht die „Soziabilität“ der Kunst überhaupt, das Band, das sie um die Menschen zu schlingen fähig ist, die andächtig versunken sind in ein Kunstwerk, sehend oder lauschend, sondern ich meine die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Musikausübung. Der Maler, der Bildhauer schafft allein, aus eigener Kraft sein Werk, sie beide bedürfen nicht des „Interpreten“, der ihre Schöpfungen lebendig macht. Die Musik dagegen setzt in allen ihren höheren Formen eine Mehrheit, ein Mehrgebilde als ausübenden Klangkörper, als Interpreten voraus (abgesehen vom Solisten an einem der Polyphonie fähigen Instrumente, von welchem Falle noch zu handeln sein wird). Und die sozialen Gelegenheiten des Musikhörens in Konzert und Theater bedingen selbst ein Mehrgebilde als Hörer, die Gesellschaft, und, wirkt der Zauber der Musik, für Stunden wenigstens eine Gemeinschaft der Hörer. Neben der Musik zeigt freilich auch die Schauspielkunst auf der Bühne eine gesellschaftliche Form ihres ausübenden Kunstapparates, der aber anders, als wir von der Musik gleich hören werden, wesentlich ein realistisches und damit primitiveres Abbild der menschlichen Gesellschaft selbst ist. Mischformen, wie die Oper, lassen wir hier außer Acht.

Die Musik verlangt als wirkendes Kunstgebilde schon ein sozialgebundenes Zusammenwirken der Ausübenden, und zwar ein gleichzeitig-gegenseitiges Zusammenwirken, einen Kontakt-Gleichtakt, wie er sonst nicht in dieser geistigen Hochentwicklung zu finden ist. Im Orchester z. B. herrscht der Rhythmus eines exerzierenden Mannschaftskörpers, aber eben nicht nur wie bei der Truppe rhythmisch-körperhaft, sondern der Rhythmus wirkt in wunderbarer Verschmelzung von Körperlichem und Geistigem, in geheimnisvollem zeitlich-seelischen Gleichtakt. Das Orchester, als soziale Organisation eine gesellschaftliche Körperschaft des Musiklebens mit Etat, Rechnungsführer, mit Pensionskasse und Agentur, wächst beim Musizieren hinein nicht nur in eine musikalisch-rhythmische, psychologisch höchst merkwürdige körperhafte[4], sondern in eine geistige Einswerdung, hinan zu einer Gemeinschaft

[1] Verhandlungen des Siebenten Deutschen Soziologentages vom 28. Sept. bis 1. Okt. 1930 in Berlin (Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Verhandlungen der Deutschen Soziologentage, VII. Band), Tübingen 1931, S. 132.

[2] Jean Marie Guyau, Philosophische Werke in Auswahl. In deutscher Sprache hrsg. . . . von E. Bergmann. IV. Band, Die Kunst als soziologisches Phänomen. Leipzig 1912, S. 55.

[3] Vgl. meinen Salzburger Vortrag: Musiksoziologie und musikalische Volkskunde in: Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931. Leipzig 1932, S. 304—312.

[4] Daß z. B. 60 Musiker auch kleinste Notenwerte nach dem Verfahren des im Takte-

geistig-seelischer Prägung. Dieses Orchester, ein durch besonders geartete geistige Kräfte geformtes Mehrwesen, ist aber nicht nur ein interessantes Problem der Sozialpsychologie, sondern auch der Soziologie. Am Falle dieses Gebildes läßt sich zeigen, wovon eine „Soziologie der Musik" auszugehen hat, sofern sie eben Soziologie und nicht eine Art sozial betrachteter allgemeiner Musikgeschichte, an der wir keinen Mangel haben [1], sein will: es sind die zwischenmenschlichen Beziehungen [2].

Hier war von der Formung des ausübenden Klangkörpers die Rede, noch nicht von der anders gearteten Spannung dieses Klangkörpers, der Künstlerschar, zur Hörerschar. Die Wirkung der dargebotenen Musik beruht nicht nur auf dem ästhetischen Moment, auf der bindenden Wirkung z. B. der Rhythmik, da durch den Rhythmus eine rhythmische Gemeinschaft hergestellt wird, — übrigens selbst eine der soziologischen Betrachtung zugängliche Erscheinung —, sondern noch auf einem gesellschaftlichen Moment: diese Instrumenten- oder Sängerschar, dieser Klangkörper ist in seiner musikalischen Lebensbetätigung Abbild und Symbol der menschlichen Gesellschaft und Lebensvielheit selbst. Ein vierstimmiger Chorsatz: Sopran, Alt, Tenor und Baß bedeutet, unter diesem Gesichtspunkt gesehen, die Stilisierung der hauptsächlichen menschlichen Geschlechtercharakter (auch in der musikalisch höher stilisierten Form, wo es sich etwa um Männerfalsett in den höheren Stimmen handelt). Die Übertragung dieser musikalischen Grundstimmtypen auf Instrumente, z. B. das Streichquartett, wiederholt diese symbolhafte Abbildung, und das polyphone Orchester mit seiner reicheren Instrument-Individualität erweitert und vertieft diese Charakterisierung [3].

Aber auch die Formenwelt der musikalischen Komposition kennt diese unbewußte oder bewußte Nachbildung der Dynamik der menschlichen Gesellschaft und der beiden Grundtypen der zwischenmenschlichen Beziehungen, des Bindens und des Lösens. Denn auch das Lösen, und zwar in allen seinen Stärkegraden, von der Absonderung bis zum Konflikt und zum Kampf, ist in der musikalischen Komposition als Formprinzip nachgebildet: im Dialog und Konzert. Die Tatsache, daß der Dialog als im 16. Jahrhundert ausgebildete Form des Chorgesangs, rein formal betrachtet, vorgebildet war in der Liturgie, in Antiphonie und Responsorium, und in der literarischen Form des Echos [4], steht nicht etwa im Widerspruch zu dieser

spielens völlig mechanisch übereinstimmend spielen können, ist erstaunlich, auch unter einem Dirigenten, nicht nur ohne einen solchen, wie die russischen „Persimfans" spielen (vgl. zu diesen: Das „Geheimnis" des dirigentenlosen Orchesterspiels, Zeitschrift für Musik, 95. Jg., 9 — Persimfans oder soziologische Musikästhetik, Pringsheim, Allgemeine Musik-Zeitung, 55. Jg., 1928, S. 41. — Das Orchesterkonzert ohne Dirigenten, Szendrei, in Pult und Taktstock, 6., 1928, S. 4. — Sinfoniekonzert ohne Dirigenten, Latzko, Melos, 7. Jg., S. 7).

[1] Als solche sei nur Mosers „Geschichte der Deutschen Musik" genannt.

[2] Mir scheint unter den vielen möglichen Wegen der Leopold v. Wieses für eine Musiksoziologie am gangbarsten zu sein. (Leopold v. Wiese, Allgemeine Soziologie, 1933, und Vortrag in Verhandlungen, zit. S. 176 unter 1).

[3] Deutlich wird die Vermenschlichung in populären Konzertstücken gesunkenen Geschmacks, z. B. „Ehestandsgeplauder" für Oboe, Fagott und Orchester von Friedmann, „Die beiden Großpapa" für zwei Fagotte und Orchester von P. Schulz.

[4] Das die dem Menschen gegenüberstehende Natur symbolisiert.

hier versuchten soziologisch-psychologischen Erklärung. Der Dialog bringt im steten musikalischen Verlauf dieses Formtypus zuerst den Widerspruch, das Lösen, und zum Schluß die Vereinigung, das Binden; die Konzertform, als instrumentale (monodische) Weiterbildung der Dialogform, steigert insbesondere den einen Grundtyp zwischenmenschlicher Beziehungen, das Lösen. Praetorius gebraucht zur Erklärung des neuen Formprinzips, des „Concertando“, den Ausdruck „gleich gegen einander streitten“ und leitet entsprechend das Wort Concerti ab „vom Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist“ [1].

In dieser Tatsache soziologischer Bedeutung liegt wohl auch eine der Wurzeln einer primitiven Erklärungsweise der absoluten Musik, nämlich ihr menschliche Vorgänge seelischer oder real-gesellschaftlicher Art in Umschreibungen oder in unterlegten Worten „erklärend“ beizufügen, und dabei Orchesterinstrumenten vorzugsweise die Rollen menschlicher Individuen (in musikästhetischem Anthropomorphismus) zuzuerteilen. Das heißt aber, das Rad rückwärtsdrehen, denn die Musik beweist, daß die zwischenmenschliche Dynamik auch ohne Worte und Wortgedanken der Sprache in einer höheren, entmaterialisierten Sphäre allein noch gefühlsmäßig, symbolhaft faßbar, sogar reiner und stärker wirksam werden kann.

Hier wurde ein Grundproblem musikalischer Ausübung und Komposition soziologisch beleuchtet. Aller Polyphonie, der Grundlage also unserer europäischen, spiritualisierten, faustischen, dreidimensionalen [2] Musik, liegt die Polyindividualität der menschlichen Gesellschaft in Abstraktion zugrunde. Die auf ein Instrument übertragene Polyphonie ist prinzipiell eben Übertragung, Klavierauszug, — auch entstehungsgeschichtlich, man denke an die Geschichte der Canzone und damit der polyphonen Form für Tasteninstrumente, der Fuge. Aber auch in der romantischen Klaviersolosonate ist vieles noch klavierübertragene Polyphonie, z. B. manche lebendigergreifende Stelle bei Mozart nachgeahmte Orchestervielstimmigkeit.

Vielleicht liegt in diesem Charakter einer Poly-Individualität, eines Gesellschaftsabbildes auch die besondere Soziabilität der Musik. Doch sei hier nicht ein Weg weiterverfolgt, der zu einer sozialbetrachteten, zu einer soziologischen Ästhetik führen würde, sondern der Versuch gemacht, den Zusammenhang zwischen Musikwerk und Hörer soziologisch zu betrachten.

---

[1] Michael Praetorius, Syntagma Musicum, Band III. Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Wolfenbüttel 1619 . . . von E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 19. — Wie das Konzert diesen bis zur Nachbildung des Kampfes gehenden Gegensatz zwischen Solo und Tutti ausbildet, möge man sehen in Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts, Leipzig 1905 (1927) und Engel, Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932.

[2] Trotz oder besser mit Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, Erster Teil: Naturvölker, 1934 bleibt es dabei, daß die Polyphonie die große Leistung der abendländischen Kultur, der „faustischen“ Kultur (Spengler) ist. Der Zusammenhang mit dem technisch-physikalischen und mathematischen Denken und seiner Entwicklung müßte einmal untersucht werden. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die Notenschrift, selbst eine graphische Darstellung mit Tonhöhe als Ordinate und Zeit als Abszisse, in ihrem Ausbau zusammenfällt mit „den Anfängen und Entwicklungsstadien des Koordinatengedankens“ (Günther, in Abhandlungen der naturwissenschaftlichen Gesellschaft zu Nürnberg, 1877. Dazu Moritz Cantor, Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik, 1894, 1. Bd., S. 811.)

Man hat aperçuhaft von der gesellschaftsbildenden Kraft der Sinfonie (im Falle Beethoven)[1] gesprochen. Das umgekehrte Verhältnis, die soziale Bedingtheit der Kunst und der historischen Kunstformen, ist eine auf anderen Kunstgebieten nun öfters untersuchte Tatsache. Die Entwicklung und Veränderung der gesamten Musizierformen ist durch die Lebensformen der Gesellschaft bedingt. Hier haben wir es nicht mit dem Abstraktum „Gesellschaft" zu tun, sondern mit den überlagerten Schichten der Gesellschaft, in denen zur gleichen Zeit sozusagen verschiedene Zeiten und Zeitstile herrschen können[2], von denen dem Historiker meist nur die stärkste oder sogar nur die oberste Schicht kenntlich wird. In der Veränderung historischer Musizierformen — Komposition und Praxis — ist nicht der Wandel des Geschmacks der, d. h. einer, Gesellschaft, sondern der Wandel der geschmackstragenden Schicht der Gesellschaft das Ursächliche. In der Geschichte der geselligen Musizierformen der Chormusik z. B. ist keineswegs mit einer Konstante „Gesellschaft" zu rechnen, die sich in Lebensform und Geschmack gewandelt hat, sondern wir verfolgen eine Musizierform wie diese nicht nur durch die Zeit, sondern eben quer durch verschiedene Schichten der gesellschaftlichen Struktur dieser Zeiten. Im italienischen Madrigal haben wir es mit einer Schicht exquisiter Hofgesellschaft der „Signorie" zu tun, einem einmaligen Herrentyp: im Männerchor der Chöre eines Schubert, Weber, Kreutzer mit einem Soloquartett von Kunstjüngern oder studentischer Geselligkeit mit besonderen Zeitinteressen; im Männerchor von 1900 mit — studentisch gesprochen — Bierphilistern, usw.

Es wurde gesagt, daß das Stilproblem den leichtesten Zugang zur Kunstsoziologie bietet[3]. An der Bildung des Stiles wirken die folgenden Kräfte mit: 1. die individuelle, 2. die nationale, 3. die soziale und 4. die Formtradition[4]. Oder schärfer nach soziologischen Gesichtspunkten geordnet: das Individuell-Geistige, bedingt durch Rasse, gebildet durch Nationalcharakter, Zeitstil und Gesellschaftstyp, geformt durch Kunsttradition. Der sogenannte Zeitstil, den wir meist fälschlich nur in der Einheit einer vorherrschenden Zeitströmung — neben einer Mehrzahl latenter anderer Geisteshaltungen[5] — sehen, ist wiederum bedingt durch Kunsttradition, oft in der Ausprägung eines überragenden Individualstils, und wird stark beeinflußt durch seinen Wachstumsboden, seine Gesellschaftsschicht. Es ist das Wesen des Stils bezeichnet worden als die Bildung der Persönlichkeit aus Individuum und sozialer Person, als Verknüpfung des Ichs mit dem All; Stil sei ebenso Ausdruck

[1] Paul Bekker, Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler, 1918, S. 17: „Die gesellschaftsbildende Kraft des Kunstwerks"; S. 19: „die Sinfonie ist also eine gesellschaftsbildende Musikgattung großen Stils".

[2] In massiveren Verhältnissen rechnet sowohl die ältere moderne Soziologie mit Schichtenstufung (Oppenheimer, System der Soziologie I, 2, Allgemeine Soziologie, 1923, S. 654: „So koexistieren auch die Stufen der Zivilisation noch immer in der gleichen Rahmengruppe, dem gleichen Staatsvolk"), wie die Volkskunde (Naumann will drei Schichten annehmen und spricht von Sonderkulturen).

[3] Heinz Sauermann, Soziologie der Kunst, in Lehrbuch der Soziologie und Sozialphilosophie, hrsg. von K. Dunkmann, Berlin 1931, S. 331.

[4] J. Petersen unterscheidet zwischen Personalstil, Nationalstil, Zeitstil und allgemeinem Formtypus in Wesensbestimmung der deutschen Romantik, 1926, S. 63ff., in Sauermann, S. 333.

[5] E. Rothacker in seinem Vortrag in Verhandlungen, zit. S. 176 unter 1), S. 142.

des Kollektivums als der Person [1]. Die Gesellschaftsschicht ist der Nährboden des Stils. Sie verlangt vom Künstler die Beobachtung fester, stehender Regeln eines ungeschriebenen, aber trotzdem gestrengen Geschmackskodex, denen sich der Künstler unbewußt, weil persönlich mit den Anschauungen seiner Schicht fest verbunden, oder bewußt, berechnend, der „Konjunktur“ folgend, anschließt. Geläufig ist der Ausdruck: der Künster paßt sich dem Geschmack der Menge an, womit der schlechte Geschmack der Masse, die „Konzession an das Publikum“ gemeint ist, die den Künstler herabführt von den Forderungen seiner Kunst.

Das Kunstwerk in seiner geprägten Haltung aber hilft dann wieder den Lebensstil seiner Gesellschaftsschicht festigen. Insofern kann man sagen, daß nicht nur der gotische Mensch den gotischen Dom, sondern ebenso der gotische Dom den gotischen Menschen geformt habe [2], oder mag auch von der gesellschaftsbildenden Kraft Beethovenscher Sinfonien sprechen. Hierin liegt die nationalpädagogische Bedeutung jeder echten, stilgeprägten Kunst.

Der Historiker, sagten wir, verfolgt diese Tatsachen meist nur an einer herrschenden Schicht innerhalb der in der Kunstgeschichte überhaupt nur „Geschichte“-machenden Gruppe jener Oberschichten, welche die „oberen Zehntausend“ ausmachen. Die Vielfältigkeit der Schichtungen tritt in der Ferne für den Blick des Historikers nur allzuleicht zurück: die gleichzeitige Vielheit der Zeitstile ist keineswegs nur ein „Generations“problem [3]. Denn diese verschiedenen überlagerten Gesellschaftsschichten leben oft in sehr verschiedenen Zeitstilen [4] und selbst die einzelnen Kunstgattungen sind oft merkwürdig zäh an bestimmte Schichten gebunden. Am besten eignet sich zum Studium der schichtenmäßigen Struktur des Musiklebens die uns besser zugängliche Gegenwart. Eine kurze Analyse sei hier versucht. Ich wähle eine schematische Skizze. Der innere Aufbau des Musiklebens, d. h. die Pflege der einzelnen Gattungen des Musikgutes im Verhältnis zu den Bevölkerungsschichten ist hier in Form eines Querschnitts durch eine Pyramide schematisiert. Mangels jeder Statistik ist die Zahl der Musikhörer (Konsumenten) nur zu schätzen. Der Aufbau entspricht dem Aufbau der allgemeinen Bildungsschichten, der pyramidisch vom allgemeinen Bildungsniveau der sogenannten Menge bis zu den esoterischen, aristokratischen Gelehrten- und Künstlertypen sich prozentual zur Bevölkerung rasch verschmälert. (Unnötig zu betonen, daß ebensogut etwa konzentrische Kreise zur Darstellung hätten gewählt werden können und daß mit dieser Schichtung keinerlei ethische Wertung gemeint ist. Jeder Lebenskreis hat seinen Wert, und diesen nur im Hinblick auf das Volksganze! Niemand wird, um beim Bilde des Schemas zu bleiben, den höchsten Stein auf der Pyramide für den wertvollsten halten. Im Gegenteil, er ist der Verwitterung und der Zerstörung eher ausgesetzt, als das Fundament, auf dem das Ganze ruht!)

1. Unterste, Fundament-Stufe bildet die „Volksmusik“ im weitesten Sinne: Kinderlied, Volksschullied, Jugend-, Heimat-, Soldaten-, Wander-, Arbeits-, National-

---

[1] Noack, Das Wesen des Stils. In Akademie, hrsg. von R. Hoffmann, 1925/6, S. 131. zit. bei Sauermann, S. 333.

[2] Breysig in seinem schönen Vortrag in Verhandlungen zit. S. 176 unter 1), S. 165.

[3] Pinder geht am Soziologischen vorüber. Dazu Wiese, zit. S. 176 unter 1), S. 131.

[4] Rothacker, Geschichtsphilosophie, 1934, S. 56, zit. Heuslers „Altgermanischen Stil“ mit der dort aufgezeigten Verschiedenheit des Stils nach Gattungen.

lied. Das ganze Volk, d. h. hier die Nation, singt es. Aber ausschließlichen Besitz an Musik stellt es eben doch nur dar für die sogenannten unteren Bildungsschichten, das „Volk“ ohne höhere Bildung, und zwar die gesamte Jugend — das sogenannte Volk ist in mancher Hinsicht der Jugend der Nation gleichzusetzen — und Bauern, Arbeiter, Handwerker, Bediente, untere Angestellte usw. Das wertvolle „Volkslied“-Gut wird von den kulturpflegerisch Interessierten gesammelt (Volksliedbewegung und -forschung, und zwar schon seit über einem Jahrhundert) und auch von solchen Kreisen gepflegt, was bereits eine gewisse kulturpädagogische Siebung bedeutet. Daneben singt und spielt das Volk ebensoviel wertloses, ja minderwertiges Musikgut, Gassenhauer, Schlager, Scherzlieder, und z. B. reichlich Obszönes. — Diese Volksmusik ist, anders als in den Texten, musikalisch kaum älter als rund 180 Jahre. In der protestantischen Kirche leben Weisen aus älteren Zeiten, zurück bis 1500, in der katholische Kirche stellt der gregorianische Choral bekanntlich die älteste gesungene Musik dar, wird allerdings vom Volke nicht (oder nur zum kleinsten Teil) gesungen, sondern nur gehört, soweit er nicht längst — selbst modifiziert — sämtliches übriges Musikgut durchsetzt hat!

2. Die nächst höhere musikalische Stufe bringt populäre, sogenannte Unterhaltungsmusik, wie sie die breiten Massen lieben, die Großstadt vornehmlich in den Biergarten-, Platz-, Wirtshauskonzerten, wie sie gespielt wird in den unzähligen Instrumentalvereinen, wie Zither-, Bandonium-, Mandolinenvereinen usw., gesungen wird in Männerchorvereinen einfacher Berufskreise. Der Männerchor ist allerdings überwiegend bürgerliche, nicht bäuerliche oder arbeiterliche Gesellschaftsbildung. Musikstilistisch entspricht dieses Gut etwa der Zeit von 1800—1900.

3. 4. Eine höhere allgemeine, wenn nicht schon musikalische Bildung setzt die Oper voraus, die allerdings auch mehr vom außermusikalischen Verständnis her aufgenommen werden kann, die höhere Chormusik, z. B. der bessere Männergesang, Kirchenchöre, dann vor allem alle sogenannten populären Symphoniekonzerte (mit und ohne Restaurationsbetrieb).

Nicht nur durch die finanzielle Sperrung, den höheren Eintrittspreis, sondern schon durch das gesellschaftliche und Bildungsprestige und den Nimbus der besseren „Gesellschaft“ ist das höhere Konzert, das Sinfoniekonzert, Solistenkonzert, den bisher genannten Schichten unzugänglich und der sogenannten besseren Gesellschaft vorbehalten. Natürlich sind hier noch die Unterstufen recht verschiedenhaltig nach Art der Darbietungen. Weltberühmte Namen, Opernabende, beliebte Opern- und Operettensänger, wenn nicht gar Kunstjazz, finden hier ein „breiteres“, weniger musikalisch bestimmtes, höhere Programme, z. B. Beethoven-Quartette, ein höher interessiertes, musikalisch kundigeres Publikum. Der Geschmack in dieser Schicht der Musikpflege — der zentralen für die Kunstmusik — ist vorwiegend konservativ; gebilligt wird zumeist das in unzähligen Aufführungen als wertvoll erkannte, traditionell gepflegte große Musikgut. Alte Musik, besonders wenn sie historisch getreu aufgeführt wird, wird eben als historisch, gelehrt und veraltet, stil-neue moderne Musik als neutönerisch, revolutionär, verschroben[1] im allgemeinen abge-

[1] Noch 1866 wurde in Berlin das Lohengrin-Vorspiel ausgepfiffen. Regers Kunst wurde in München herabgesetzt, indem man aussprengte, Reger sei wahnsinnig. Beispiele können in beliebiger Zahl auch aus der neuesten Zeit gebracht werden.

| Gattung[1] | Musikgut Historisch-stilistischer Umkreis |
|---|---|
| 7. Moderne Musik | Neuheiten (stilneu) |
| 6. Alte Musik | Zumeist barocke Instrumentalmusik. Chormusik bis 1500 zurück |
| 5. Konzerte: Solistenkonzerte, Sinfoniekonzerte | Solisten vorwiegend 1720—1920. Große Sinfonievereine, von Bach bis gemäßigte Moderne |
| 4. Chormusik. Gehobener Männerchorgesang. Gemischter Chor. Populäre Sinfoniekonzerte | Allgemein 19. Jahrh. Spärliche und gemäßigte Moderne. Altklassiker und einige (bearbeitete) Musik des 16. Jahrh. |
| 3. Oper (bessere Operette) | Stil zwischen 1830 und 1910 |
| 2. Populäre Musik. Unterhaltungsmusik. Garten-, Vereinskonzerte, Militärmusik. Populäre Männerchöre. Zither-, Mandolinen- u. ä. Vereine | Stil* zwischen etwa 1830 und 1890 |
| 1. **Volksmusik.** Volks-, National- und Kirchenlied. Instrumentale Volksmusik, Tänze, Märsche (Schlager) | Zumeist Ende 18. und 19. Jahrh. Protestantischer Choral zurück bis 1500 Gregorianischer bis etwa 500 |

* Nach jeweils fortschrittlichstem Stil veranschlagt.

lehnt oder doch nur sozusagen zwischendurch zugelassen. Ältere Musik, Bach, wird mehr in einer romantisierenden, dem Durchschnittsaufführungsstil für Musik des 19. Jahrhunderts angepaßten Darbietungen angenommen. Auch musikalische Ereignisse wirklichen Wertes werden oft vom „feinen" Publikum des gesellschaftlichen Ereignisses halber besucht, die große Welt, die „Gesellschaft" (die „fashionablen Kreise") kommt, weil man dabei sein muß. (Das Kunstpublikum sitzt weiter hinten, die Kunstjünger sind meist auf den Stehplätzen zu finden.)

6. Alte Musik findet nur kleine Kreise mit historischem Interesse, Kenner. Berufsmusiker beschränken sich im allgemeinen mehr auf die in der Praxis geläufigere Musik der Oper und des Konzerts und sind weniger zu haben für eine Erweiterung ihrer fast traditionell beschränkten Literaturkenntnis.

Von Schicht 2 bis 5 ist zunehmend allgemeine Bildung, von Schicht 3 bis 6 zunehmende musikalische (Fach-)Bildung festzustellen. In der Sparte „soziale Ge-

---

[1] Darstellung aus „Deutscher Kulturatlas", hrsg. von G. Lüdtke und L. Mackensen, „Das deutsche Musikleben der Gegenwart" (Innerer Aufbau). Engel, Musik 23, Bd. V, 94, 471.

Ich wähle hier ein vielleicht von den musikalischen, nicht konsequent von den ökonomischen Verhältnissen ausgehendes Schema. Wenig konnte dazu die Literatur bieten, auch die Arbeit: Die soziale Schichtung des deutschen Volkes, soziographischer Versuch auf statistischer Grundlage von Theodor Geiger, 1932 (Soziologische Gegenwartsfragen, hrsg. von Alfred v. Martin, 1. Heft). Hüten muß man sich bei einer resignierten Betrachtung der gegenwärtigen Volksmusik, in romantischer Fernensehnsucht in vergangenen Jahrhunderten die Verbindung der Kunst mit dem Volksleben finden zu wollen, z. B. im 16. Jahrhundert. Nach der sehr geringen Allgemeinbildung des Volkes in dieser Zeit ist vielmehr der Abstand von Kunstmusik zum Volk noch viel schärfer zu denken als in unserem bildungsdemokratischen Zeitalter. Was wir als sogenannte Volksliedbearbeitungen kennen, ist sehr exquisite Kunst, und auch die „Volkslieder" sind sicherlich Gebildetenmusik. Leider spukt diese verführerische Vorstellung in vielen Köpfen (auch Rich. Strauß brachte sie vor [Ansprache vor der Reichsmusikkammer, Bücherei der RK, Bd. 1, 1934, S. 9]).

| Bildungsschicht | Soziale Gelegenheit |
|---|---|
| Musiker, Interessierte Kunstfreunde (Ästheten, Snobs) | Gemeinschaften, Künstlervereine, Artistische Zirkel |
| Musiker (Jugendbewegung), Gelehrte | Meist nur Interessentenkreise (Collegia musica) |
| Immer mehr speziell musikalisches Interesse und musikalische Bildung Höhere Berufe „Höhere" Bildung Akademiker, Beamte, gehobene Kaufleute | „Große Welt" mit „großem" und elegantem Publikum auf den Vorderplätzen („Gesellschaftliches Ereignis") und Kunstpublikum weiter hinten |
| Allgemein „geistiges" Verständnis unteren Grades | Sozial abgetrennt durch Eintrittspreise, Nimbus der höheren Schicht |
| Arbeiter, Handwerker, untere Beamten, Angestellte, Soldaten | Wirtshaus, Biergarten Volksfeste, Platzkonzerte |
| Allgemeine (Volksschul-)Bildung Soldatenzeit, Nationalgesang Kirche, Handwerk — Jugend | Schule, Kirche, tägliches Leben und Feste |

Steigende Allgemeinbildung — Steigende musikalische Bildung — Steigen des finanziellen Niveaus — Radio

legenheiten" ist das finanzielle Leistungsniveau von 1 bis 4 rasch steigend, in 6 und 7 aber nicht die Finanzkraft als Bedingung gesellschaftlicher Stufung vorhanden, da im Gegenteil Kunst- und Künstlerkreise oft schlecht gestellt sind.

7. Ähnlich steht es mit neuer Musik, sofern sie wirklich stilneu ist. Das Gros der Musiker steht dieser reserviert oder ablehnend gegenüber. Stilneue Werke finden zunächst mehr grundsätzliche Ablehnung als entschiedene Anhänger. Interesse findet sie in kleineren Kreisen, in Gemeinden (z. B. Hugo Wolf-Verein) oft mit Stimmung einer Kampftruppe (Avantgarde), die manchmal eine Claque engagiert[1] und Skandale ausficht. Oft empfinden sie sich einfach als die Jungen. — Das hier skizzierte Verhältnis gilt für das 19. Jahrhundert, sowohl etwa noch für die Stellung zum letzten Beethoven, wie für die Kämpfe um Wagner, Strauß, Schönberg und die letzten 30 Jahre. Tiefgehende Parteiungen im Musikleben, wie zwischen den Neuromantikern und den Konservativen von 1860 haben oft nicht nur weltanschauliche, sondern direkt parteipolitische Gründe. Eine oft von der persönlichen Stellung des Kritikers oder seines Brotgebers abhängige, nicht selten unheilvolle Beeinflußung der „Öffentlichen Meinung" in der Kunstwelt übt die Presse (Zeitung, Musikfachpresse) aus.

Nun haben die hier skizzierten „sozialen Gelegenheiten" in unserm Jahrhundert steigend eine Umbildung erfahren, als der Volksbildung dienende Organisationen die ärmeren Schichten zur höhern Musik zu erziehen versuchen durch sogenannte „Besucherorganisationen" (wirtschaftlich aufgebaut nach dem Vorbild der Konsumvereine), die verbilligenden Eintritt vermitteln, also ganz äußerlich, materialistisch-rationalistisch, die finanzielle Siebung im Aufbau des Musiklebens bekämpfen. Eine

[1] So führte der junge Otto Neitzel noch 1870 regelrecht die Claque an, um bei der Erstaufführung in Berlin die Meistersinger durchzubringen, um nur ein Beispiel zu nennen.

völlige Umwälzung der sozialen Stufung der Hörgelegenheiten brachte in steigendem Maße seit 1924 der Rundfunk. Jedem Hörer stehen nun grundsätzlich alle Arten von Musik und Musikveranstaltungen ständig ohne finanzielle Sperrung und gesellschaftliche Hemmungen zur Verfügung. Hier kann leider nicht auf diese Fragen eingegangen werden. Zweifellos findet dadurch auch eine Art Auslese der Interessierten und Bildungsbegabten statt, die durch keinerlei gesellschaftliche Schranken als die eines noch teueren guten Gerätes gehemmt wird. Dadurch aber, daß das Hören kein Opfer fordert, weder an Geld, noch an Bequemlichkeit, fällt auch jede festliche Haltung und gehobene seelische Bereitschaft fort. Das Überangebot an Musik drückt ihren Wert, die ständige Berieselung mit Musik stumpft ab. Die aktive Musikpflege, Konzertbesuch, Unterricht und Gesangverein ist nachweislich geschädigt, z. T. ruiniert. Forderungen aus Hörerkreisen zeigen weiter, daß billige Unterhaltungsmusik nach wie vor in erster Linie verlangt wird, daß also von einer erzieherischen Wirkung durch das Hören guter Musik noch kaum die Rede sein kann. Die an sich so nutzvolle Maschine ist also hier vom Menschen noch nicht zu musikalisch-nationalpädagogischem Nutzen gemeistert. Der einzig sinngemäße Versuch einer volkstümlichen Musikerziehung geht, das sei hier schon gesagt, nur über die Musikerziehung (Volksmusikschulen und Singeschulen).

Solche soziologischen Betrachtungen wären unerläßliche Voraussetzung zum Studium eines aktuellen Problemes: der Pflege einer — noch nicht bestehenden — Volksmusik. Was ist heute „Volksmusik“? Zum größeren Teil neben Volkslied Operetten, Schlager, Militärmärsche und sogenannte leichtere Unterhaltungsmusik, zum kleineren Teil abgesunkene Kunstmusik. Alles Brosamen, die von der Herren Tische fallen. Die Volksliedpflege betreut zwar einen wertvollen Kern einer Volksmusik. Sie ist aber doch zum großen Teil so romantisch, rückblickend, philologisch, sie tritt an das Volk heran, indem sie es doch zu sehr als Kind, als Kindesstufe der Nation, als jugendlich-naiv voraussetzt. Die ständig verbesserte allgemeine Bildung hat aus Kindern schon lange eben Männer gemacht, die namentlich in der Großstadt eine ganz andere Bildungsbereitschaft haben, als sie für eine kindliche Volksseele schwärmende Romantiker ahnten. Nicht genügt es aber andererseits, um eine Volkskunst zu schaffen, einfach „hohe“ Kunst dem Volke vorzusetzen. Der Begriff „Gemeinschaft“ ist durch eine gewiß sehr sympathische, wenn auch stark romantisierende und sektiererische Weise der Musikpflege, durch die Jugendmusikbewegung, in der Musik seit längerem geradezu Schlagwort geworden, das in dieser Hinsicht blicktrübend gewirkt hat.

Wann entsteht nun eine wirkliche „Gemeinschaft“ durch die Musik? Durch zusammenwirkende Kräfte: die Stärke des ästhetischen Eindruckes, die Höhe der Kunstleistung, und die Bereitschaft des Hörers. Unter dieser Bereitschaft ist nicht der Wille verstanden sich dem Kunstwerk hinzugeben, denn diese Bereitschaft ist, soziologisch gesehen, geknüpft an die Homogenität der Bildungs- und Lebenshaltung der Hörer, an die Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht. Je höher die Kunst, je tiefer sie ins Allgemein-Menschliche vordringt, desto weiter wird sie über diese Grenzen der gesellschaftlichen Bedingtheit hinausgreifen. Ganz fallen werden diese Grenzen nie.

Zuweilen scheint freilich auch die Musik leicht eine alleumfassende Gemeinschaft über diese Grenzen hinweg hinaus sofort herzustellen: in der Kirche oder

im Volkshymnus bei patriotischen Feiern. Dabei ist aber die Musik nicht das alleinige, ja nicht einmal das wichtigste Medium dieser Wirkung, sondern eben die Religion oder der Patriotismus [1]. Die Musik steht hier im Dienste einer andern höheren Lebensmacht, sie ist hier Zweckkunst. Tritt der Zweck, namentlich der der politischen Beeinflussung, allzu deutlich hervor, so spricht man von Tendenzkunst. Aber auch die Kunst, die jede Tendenz verwirft und nur l'art pour l'art gelten läßt, ist nur der Einbildung nach frei. Sie ist wohl „tendenz"-frei. Die soziologischen Bindungen, ihre gesellschaftliche Gleichung kann auch sie nicht verleugnen. Ihr Nährboden und ihr Wirkungsfeld ist eben nur ein enger Künstler-, Bohème- oder Intellektuellenkreis — im Übrigen ist eine solche Kunst keineswegs ganz ohne Daseinsberechtigung, wenn man die Vielschichtigkeit des Kunstlebens in Betracht zieht, sondern wichtig für die Weiterbildung der technischen Seite der Kunst.

Wenn der kommunistische Gedanke gleichen Besitzes im Materiellen abgelehnt wird, weil jeder sich des errungenen und verdienten Besitzes freuen soll, so muß dies auch im Geistigen gelten. Musikverständnis wird niemandem geschenkt, auch nicht durch verbilligten Konzertbesuch, sondern Musikverständnis muß errungen werden. Die Menschen sind ungleich, sie sind unter den Völkern nach Rasse und geschichtlicher Lebensform verschieden, wie innerhalb eines Volkes nach ihrem geistigen Aufbau, nach Bildungsschicht, nach Lebenstypen, charakterologisch. Tritt die Kunst in den Dienst höherer Lebensmächte, so können freilich kurze Musik-Kunstwerke erstehen, die alle in Gemeinschaft zu umfassen vermögen, und die doch allerhöchste Kunstwerke sind. Sie sind wertvoller Kunstbesitz des Volkes, aber noch keine Volkskunstmusik, noch nicht die große Musik für das Volk. Auch die Volksliedpflege und der fromme Wunsch „die Kunst dem Volke" schaffen sie nicht. Das Problem liegt tiefer. Erst von einer gewissen Stufe der musikalischen Allgemeinbildung an wird diese noch fehlende Volksmusik möglich sein. Hier liegt die Aufgabe der Volksmusikerziehung im weitesten Sinne für die Zukunft. Immer werden die Gipfelleistungen menschlichen Geistes auch in der Musik eben Gipfel bleiben, die nicht jedem zugänglich sind. Ihr nationalerzieherischer Wert liegt darin, daß sie richtungweisend, ehrfurchtgebietend und wertvorbildend bleiben, wenn auch nicht ewig, so doch für geistige Epochen eines Volkes. Von den Werken einer bisherigen hohen Kunstmusik werden dem „Volk" nur wenige leichter verständliche und assimilierbare Werke mit der Zeit näherwachsen [2]. Wie wird aber eine Volksmusik in unserem höheren Sinne möglich? Erst wenn die künftigen Komponisten sich in die Seele dieses sogenannten „Volkes" eingelebt haben, wenn sie nicht mehr in ihrem Wesen als Künstler geformt werden von den besonderen gesellschaftlichen Voraussetzungen einer mehr oder minder engbegrenzten oberen Schicht und in ihrer Kunst nicht mehr von deren ungeschriebenen Geschmacksgesetzen [3], dann wird vielleicht eine solche Volkskunstmusik möglich sein [4].

---

[1] Robert Michel, Der Patriotismus, 1924, 4. Kap.: Die Soziologie des Nationalliedes.

[2] Wie die Volkskunde gezeigt hat (John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, 1906), dauert es rund 100 Jahre, bis Kunstlieder (meist die schlechten) zu Volksliedern werden. Was ist von den Werken der Meister volksläufig geworden? Nur ganz vereinzelte kurze Melodien.

[3] Eine richtige Empfindung für diese hier skizzierten Wünsche haben heute die meisten jungen Musiker, die sich zu dieser Frage äußern. Vgl. Musik und Volk, 1. Jahrg.,

# Kleine Beiträge

**Senfls Tod.** Zu meinem Aufsatz „Eine Musikaliendruckerei auf einer deutschen Ritterburg“ (ZMW XVII, S. 97ff.) hatte Herr Prof. Dr. Th. Kroyer (Köln) die große Liebenswürdigkeit, mir folgendes mitzuteilen:

Nach Forschungen des Münchner Stadtarchivars Dr. Friedr. Hornschuch über Simon Schaidenreisser-Minervius besaß dieser in München das Eckhaus Hodergasse-Färbergraben (heute Färbergraben Nr. 31 und Hodergasse Nr. 4); Senfl besaß ein Haus in der Hofstatt (heute Hofstatt Nr. 6), dessen Garten auf die Hodergasse hinausging, so daß also beide *de facto* Nachbarn waren. Kroyers Nachforschungen im städtischen Grundbuch (Amtsgericht München I, im bayrischen Justizministerium) ermittelten u. a. den „Unndterrichter Schaidenreisser“ als „Anwohner im Fingergäßl“ bzw. als Kontrahenten bei Häusertausch- und Hypothekengeschäften; noch 1573 besaß er ein „Egghaus, Hofstat und Garten samt dem Hinterhaus“. In der Nachbarschaft waren außer Senfl auch andere herzogliche Musiker und auch sonstige Träger seines Namens, Hans, Anthoni, Augustin, Sigmundt Sännfftl (Sennfftl) und der Notist und Altist Lucas Wagenrieder (in einem der Caplanhäuser im Fingergäßl) ansässig. Nun ist L. Senfl 1529 bis 2. Dez. 1542 im Besitz jenes Hauses gewesen, am 10. Aug. 1543 aber ist im Grundbuch seine Frau, die Passauerin, als Eigentümerin genannt. Das bedeutet nach Hornschuch „für gewöhnlich, daß der Mann inzwischen verstorben ist“. Danach wäre also der Meister mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen dem 2. Dez. 1542 und 10. Aug. 1543 in München heimgegangen; daher also wohl das große Schweigen um ihn seitdem.

Durch diesen Nachtrag, für dessen Zur-Verfügung-Stellen ich Herrn Prof. Kroyer herzlich danke, entfällt also zwar meine mit aller Vorsicht geäußerte Hypothese, Senfl könne im Dienst des Grafen Antonius v. Ysenburg-Büdingen gestorben sein; gleichwohl bleibt das Problem jener geheimnisvollen Notenoffizin auf der Ronneburg immer noch ungelöst und spannend.

Hans Joachim Moser (Berlin)

**Zur Kenntnis der Familie Händel** (ZMW XVII, S. 102ff.). Der im „Lebens-Lauff“ Georg Händels genannte portugiesische Ortsname „S. Hubes“ ist die deutsche Form der englischen Bezeichnung Saint Ubes oder Saint Ybes (französisch: St. Ives) für die südöstlich von Lissabon gelegene Hafenstadt Setubal.

Rudolf Steglich (Erlangen)

---

5. Heft, und Zeitschriftenschau in Melos, 13. Jahrg., Heft 7/8. Freilich wird die Frage nirgends in ihrer Tiefe erfaßt. Die meisten empfehlen für die jungen Komponisten Volksgemeinschaft, erzogen in Arbeitslager und SA-Dienst. Eine gewisse Gefahr in der augenblicklichen Frage der Volksmusikpflege scheint überhaupt die Beschränkung auf das Marschlied zu sein, das wohl an Güte gebessert werden, aber natürlich zu keiner Höherentwicklung führen kann. Die älteren Musiker, so der treffliche Peter Raabe, dagegen führen zwar eine gute Klinge gegen falsche Volkskunstbegriffe, aus den Anschauungen des traditionellen Konzertlebens mit „hoher Kunst“ vermögen sie jedoch nicht recht herauszukommen.

[4] Hier konnten diese Probleme der Praxis nur gestreift werden. Den äußeren Rahmen für eine volkstümliche Musikpflege mögen die neueren Volksfeiern wohl geben, noch nicht aber die Substanz dazu. Gelegenheiten und Aufgaben für junge Komponisten!

# Bücherschau

**Bragard**, Roger. André de Pape. 8°, 63 S. Liége 1934, Printing Co. S.A.

Andreas Papius, ein junger Kanonikus zu Lüttich, der in einem der Antike sehr ergebenen Kreise, u. a. mit dem bedeutenden Altertumsforscher Justus Lipsius (der allerdings ein abgesagter Gegner der Musik war) verkehrte, hatte sich sehr gründlich mit Boethius und „den Schriften einiger Mönche“, und hiervon namentlich mit der auf den mathematischen Proportionalitäten beruhenden Konsonanzlehre befaßt. Denn in diesem Teil wurde die alte Musica speculativa immer noch als mit der zeitgenössischen Mehrstimmigkeit verbunden erachtet. Mit diesen Studien hatte jedoch seine Ausbildung in der praktischen Musik auch nicht annähernd gleichen Schritt gehalten. Die Mehrstimmigkeit hielt er überhaupt für „wenig älter als hundert Jahre“ (vorliegende Abhandlung S. 33). Das entspricht möglicherweise jener typischen Geschichtsauffassung der Renaissance, wie sie bekanntlich von Tinctoris (gelegentlich in Proömien seiner Traktate, Couss., Scr. IV), von Adr. Petit Coclicus und Zarlino verteten ist; wahrscheinlich aber zeugt sie von Papes völliger Unkenntnis der früheren mehrstimmigen Kunst, von der er bei systematischer praktischer Durchbildung sicher wenigstens einiges, namentlich im Zusammenhang mit der Mensur und den hiefür geltenden Proportionen, erfahren hätte. So aber wurde er nicht gewahr, wie sehr die antike Musiklehre doch seiner Zeit entrückt war; nur so konnte er — hierin geistesverwandt mit seinem aus Namur stammenden Landsmann Johannes Gallicus dictus Carthusiensis (Couss., Scr. IV) — an die unbedingte, durch die Mehrstimmigkeit zwar etwas geänderte und doch auch bereicherte Geltung der antiken Konsonanzordnung glauben.

Seiner Geistesschärfe und dialektischen Gewandtheit sich bewußt — der genannte Lipsius schrieb über ihn als einem „rectissimum ingenium“ — trat Papius gegen den berühmten Mathematiker Girolamo Cardano, der sich auch für die Musica speculativa interessierte (die hier einschlägigen Druckschriften 1550 u. ö., ferner 1570), und Zarlino, sowie die „Moderni“, d. h. die neueren Komponisten tutti quanti, in die Schranken. Die Fehde gegen sie ist angesagt in dem Traktat mit dem charakteristischen Titel „De Consonantiis, seu Pro Diatessaron“, Libri duo, Antwerpiae 1581. (Im Archiv des Plantin-Museums zu Antwerpen dürften wohl noch Nachrichten über Papius bezüglich der Drucklegung seines Werkes vorhanden sein.) Die These, die er verficht, lautet: Die Quart ist Konsonanz nicht nur gemäß der antiken Musiklehre, sondern auch in unserer Musik; sie ist Konsonanz, auch wenn sie in Zusammenklängen gegen den Baß steht (so daß neben dem Akkord Quint-Oktav auch der Akkord Quart-Oktav gültig und selbst schlußfähig ist); im Kontrapunkt bedarf sie nicht erst der „salvatio“ durch Synkopation.

Daß Papius mit solchen Anschauungen, abgesehen von dem sich bekanntlich auch mit Zarlino berührenden ersten Teil seiner These, von vornherein auf verlorenem Posten stand, braucht an dieser Stelle nicht eigens hervorgehoben zu werden. Wenn er übrigens schreibt (Traktat S. 69; Abhandlung S. 63), daß er mit Phil. de Monte und namentlich mit Jac. de Kerle sich häufig schriftlich und mit letzterem auch mündlich ausgesprochen hat, so hatten diese unmöglich ihre Zustimmung zu solchen Aufstellungen, sondern jedenfalls auf Anfragen nur wohlwollende Belehrung geben können. Zarlino nimmt in seinen Istitutioni (Ausgabe 1589, S. 303) auf ihn Bezug.

Der Art und Weise aber, wie er seine Darlegungen durchführt, und vor allem wie er die auf die Proportionalitäten aufgebaute Lehre von den Akkorden darstellt (S. 39ff.), wird man eine gebührende Achtung nicht versagen können.

Die Renaissance hatte mit Bewußtsein an der mathematisch-rationalen Methode der antiken theoretischen und ästhetischen Musikanschauung festgehalten. Nur darum konnte ein wenn auch geistreicher Dilettant es wagen, sich auf Erörterungen über Musikerscheinungen einzulassen, deren Wesen auch vornehmste Geister noch nicht restlos zu entschleiern und in der Theorie voll auszudrücken vermochten. Papius, der auf den Intellektualismus der Zeit vertraute, ist ihm zum Opfer gefallen.

Die materialen Grundlagen seiner Ausführungen sind grobkörnige Diatonik. Wenn er auch in Italien geweilt hatte (S. 36), wo nicht nur glänzend mit Vokalstimmen und Instrumenten zusammen musiziert, sondern auch mit wahrhaft raffiniert feinem Tonempfinden die „confusione“ in den auf Instrumenten sich ergebenden Halbton-Bestimmungen erfaßt und zwecks Erreichung

einer richtig temperierten Stimmung diese im Verhältnis zu den antiken Tongeschlechtern theoretisch untersucht wurden — von Nic. Vicentino und Zarlino bis zu Ercole Bottregari —, so fühlte sich doch der nordländische Papius davon nicht im mindesten berührt. Er deutet diese Fragen nur vorsichtig an, um sie sofort summarisch abzulehnen (Traktat, Anfang des II. Buches; vorliegende Abhandlung S. 33). Um jedoch ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sei nicht übersehen, daß mit solchen Höchstleistungen praktischen Musikhörens und theoretischer Erörterungen auch die damalige Zeit insgesamt nicht recht fertig geworden ist und schon die nächste Musikentwicklung über sie hinwegschritt, in diesem Betracht sogar manchen Schritt rückwärts machte.

Und so offenbart die Schrift des Papius die ganze Not, mit der insbesondere in peripheren Musikgebieten die Theorie und erst recht gebildete Musikdilettanten sich abringen mußten, um zu einer Erklärung des Akkords mit Dur- und mit Mollterz zu gelangen. Sie zeigt, wie unsäglich mühsam es war, sich loszureißen von der Betrachtung des Akkordmaterials nach harmonischen und arithmetischen Proportionalitäten und von der Identifizierung der Umkehrungen der Akkorde mit Verkehrungen der Proportionalitäten (z. B. die Proportionen 3:4:5, d. i. Quartsext-Akkord *g–c′–e′*, wurden in diesem Sinne als gleich erachtet den in derselben Richtung gelagerten Proportionen 5:4:3, d. i. Terzsext-Akkord *g–h–e′*; so auch bei Zarlino) zur wahren Erkenntnis der Umkehrungen des Akkords vorzudringen. Der uralte Konflikt zwischen ratio und auditus ist wieder lebendig geworden, der Intellektualismus der Renaissance-Zeit hatte der Musikanschauung neue Fesseln bereitet und die Weiterbildung der Anfänge einer eigentlichen Harmonielehre unterbunden.

So dürfen wir in dem Traktat des Papius ein der Tragik nicht entbehrendes Dokument sowohl der überlebten rationalen Musikbetrachtung als auch der hoffnungslosen Isolierung der antiquierten niederländischen Schule im Ausgang der Renaissance-Periode erblicken. Mit solcher Einleitung möchten wir die Publikation Bragards über den Traktat des Papius versehen.

Die vorliegende Schrift schildert den Lebensgang des Papius (geb. 1552 zu Gent, gest. durch Unglücksfall beim Baden am 5. Juli 1581 zu Lüttich), seine geistige Umwelt und seinen Freundeskreis. (Als eigentliche Form des Familiennamens schreibt der Verfasser im Kontext „de Pape"; Eitner, Q.-L. VII, 314 bringt ihn als „de Paep" [also mit langem a-Laut] und erwähnt vorher ein paar Träger des Namens „Pape" im 17. und 18. Jahrhundert.) Sodann bringt die Schrift eine ausführliche Inhaltsangabe des Traktats (S. 22—63), wobei auf klare Gegenüberstellung der Musikanschauung jener Zeit und der abweichenden Meinungen des Autors sowie auf erschöpfende Darstellung der einzelnen Argumente und Gedankenwendungen desselben eine besondere Sorgfalt verwendet ist, so daß das Bild von der geistigen Haltung des Papius historisch getreu zu erkennen ist. Daß der Verfasser die im Traktat nur nach den Zahlenproportionen ausgedrückten Akkorde bzw. Zusammenklänge auch im Notenbild mitteilt, ist ihm besonders zu danken. (Für Vergleichung mit dem Originaltext wären Angaben der dortigen Kapitel bzw. Seiten angenehm gewesen.)

Wer sich mit der Denkweise jener Zeit in musikalischen Dingen, insbesondere mit der Betrachtung der Zusammenklänge nach den Proportionalitäten näher zu befassen hat, wird aus Bragards Abhandlung reichen Gewinn ziehen. Zu Riemanns Geschichte der Musiktheorie, wo diese Gebiete nur bruchstückweise zur Sprache kommen, bildet sie eine wertvolle Ergänzung (für die ehedem grundlegende Unterscheidung von arithmetischer und harmonischer Teilung in der Konsonanzlehre siehe Fritz Högler, Bemerkungen zu Zarlinos Theorie, ZMW IX [1926/27], S. 518ff.); zu Th. Kroyers Darstellung im Aufsatz „Die Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius" vom Jahre 1498 (in: Sandberger-Festschrift, München 1918, S. 65—121) bildet sie hinsichtlich der Proportionalitäten eine in die Mehrstimmigkeit eingeordnete geradlinige Fortsetzung.

O. Ursprung

**Bragard,** Roger. Lambert de Sayve (1549—1614). Étude biographique et bibliographique. (Extrait de l'Annuaire de la Société Libre d'Émulation de Liége.) 37 S. Text, 4 S. Kunstdruckbeilage, 19 S. Notenbeilage. Liége 1934.

Lambert de Sayve ist jener kaiserliche Hofkapellmeister, der als Nachfolger Philipp de Montes in der Hofkapelle zu Prag die Periode der niederländischen Kunst zum Abschluß brachte und zur bedeutungsvollen Stilwende unter Christoph Strauß überleitete. Von den Werken de Montes besitzen wir seit neuestem die von Doorslaer und Jul. van Nuffel besorgte Gesamtausgabe, die mit den schmucken Bändchen auch unserer Musikpraxis vorzügliche Dienste leistet; trotz einiger moderner Anwandlungen ist dieser Meister durchaus konservativ zu nennen. Sayve

war, soviel bisher ersichtlich ist, ausschließlich A-cappellist. Seine Motette Ecce sacerdos magnus, ein Frühwerk, zeigt eine Stilhaltung, die unter thematischem Anschluß an den gregorianischen Choral auf Wahrung des liturgischen Gesamtcharakters bedacht ist und durch leichte Nachzeichnung einiger zu Reservata-Ausdrucksgebung besonders einladender Wortgehalte, sowie durch rhythmisch ausdrucksvolle Abschnitte den Tonsatz zu beleben sucht. Hierin gleicht er stark seinem etwas älteren niederländischen Landsmann Jacobus de Kerle (hierüber die Einleitung zu Jacobus de Kerle, DTB, Bd. 34, hrsg. v. O. Ursprung, 1926). Christoph Strauß ist uns durch den Aufsatz von K. Geiringer in ZMW XIII (1930/31) und durch eine Werkpublikation in DTÖ, Bd. 59, hrsg. v. G. Adler, als wertvoller Vertreter des frühen Concerto-Stils bekannt geworden. Da bestätigt sich neuerdings, daß unter Kaiser Mathias (1612—1619) die Hofkapelle den Übergang zum neuen Musikstil rasch vollzogen hat, wenigstens soweit sich dieses in der Charakteristik der führenden Persönlichkeiten ausdrückt. Das wirft aber meines Erachtens ein bezeichnendes Licht auf die Absichten des Kaisers und sein Verhältnis zu Sayve: Der Kaiser war wohl von Anfang an gesonnen, den konzertanten Stil sobald als möglich zur Einführung zu bringen, sah sich aber zunächst noch gebunden durch Rücksichten auf den treu erprobten Leiter seiner ehemaligen Privatkapelle. Die Rücksichtnahme aber gereicht beiden Teilen zur Ehre.

Vorläufig liegt in der oben angezeigten Publikation die Darstellung des äußeren Lebensganges des Lambert de Sayve vor, der fast durchwegs erst aus den Quellen zu ermitteln war: Sayve war wohl vor 1549 geboren, wahrscheinlich zu Sayve-Parfondvaux bei Lüttich, und war wohl als Kantoreiknabe an St. Lambert zu Lüttich herangewachsen. 1568 ist er bezeugt als Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle, wirkte damals anscheinend als Hilfskraft für den Unterricht der Kantoreiknaben; stand als Sänger und Singlehrer in Diensten des Klosters Melk von 1. Febr. 1569—1582; war unterdessen dem Gefolge der Erzherzogin Anna auf der Reise nach Spanien, vom Frühjahr bis November 1571, zugeteilt; wurde Kapellmeister bei Erzherzog Karl i. J. 1582, und bei Erzherzog und nachmaligem Kaiser Mathias vom 5. August 1583 bis zu seinem im Februar 1612 erfolgten Tode. Die Beilagen zu der sehr schön ausgestatteten Schrift bringen die Widmungs-Vorreden zu den drei erhaltenen Druckwerken Sayves und die vorerwähnte Motette Ecce sacerdos nach dem Wiener Chorbuch. Nebenbei: Zur Reise nach Spanien vergleiche man O. Ursprung, Jacobus de Kerle, Leben und Werke, 1913 (Münch. Diss.); möglicherweise existiert über die Reise 1571 ein ähnlicher, jedoch viel einfacherer Bericht. Zu S. 26: Jakob Reiner und Hieron. Bilstein waren nicht „möglicherweise" gebürtige Lütticher, sondern biedere Männer aus der schwäbischen und tiroler Bodensee-Gegend; siehe Eitner, Q.-L. VIII, 178 und II, 43. Die Aufzählung der Werke Sayves, bei Bragard übereinstimmend mit Eitner, Q.-L. VIII, 442, ergänzt sich durch das dem Erzherzog Mathias gewidmete „Treu Liedlein" (bei O. Ursprung, Vier Liedstudien. IV. Der Weg von den Gelegenheitsgesängen usw. zum neueren deutschen Lied, AfM VI (1924); bisher scheint dieses Liedlein verloren gegangen zu sein).

Auf die vom Verfasser in Aussicht gestellte stilistische Würdigung der Werke Sayves und besonders auf die Darstellung der Frage, wie sie in der Stilkrise innerhalb der kaiserlichen Hofkapelle bestanden, dürfen wir mit Recht gespannt sein.

O. Ursprung

# Neuausgaben alter Musikwerke

**Telemann**, Georg Philipp. Konzert *f* moll für Oboe mit Streichorchester und Cembalo. Hrsg. v. Fritz Stein. Braunschweig, Henry Litolff.

Zu den immer noch spärlichen Neuausgaben klassischer Bläserkonzerte kommt hier ein wertvolles Werk. Es zeigt Telemann in einer Gattung, die er in seinem überreichen Schaffen mit am wenigsten berücksichtigt hat: dem Solokonzert. Frische der Erfindung, abgerundete Form und Sauberkeit im Satztechnischen lassen diese Musik außer für Collegia musica auch für den anspruchsvolleren Konzertsaal durchaus geeignet erscheinen.

Das Werk offenbart, wie auch Stein in seinem Vorwort bemerkt, die Stilmischung in Telemanns Schaffen auf das deutlichste. Der erste Satz mit seinem Pathos und der

wuchtigen Rhythmik ist noch ausgesprochen barock, weist in Händelsche Nähe; rokokohaft ist dagegen der Schlußsatz mit seinen zierlichen Spielereien. Der langsame Mittelsatz im Sizilianocharakter könnte Mittelsatz eines Vivaldischen Concerto grosso sein. Ein besseres Beispiel für Telemanns Stellung „zwischen den Generationen“ wird es kaum geben.

Das Konzert bietet dem modernen Bläser keine nennenswerten Schwierigkeiten. Nur an wenigen Stellen des letzten Satzes findet sich einiges Laufwerk. Im Mittelsatz hat der Spieler gute Gelegenheit zum „Singen“. Große Sprünge sind vermieden. Im übrigen wird die Ausdrucksfähigkeit des Instruments lange nicht so ausgenutzt wie etwa von Bach in vielen seiner Kantaten.

Alles in allem ein Werk, dem man weiteste Verbreitung wünschen kann.

Rolf Ermeler

# Karl Nef †

Am 9. Februar 1935 ist Karl Nef, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, gestorben. Mit ihm verliert die schweizerische Musikwissenschaft ihren Begründer und langjährigen Führer und verlieren die Musikforscher aller Länder einen Kollegen, dessen geistige und menschliche Eigenschaften hohe Achtung abnötigten und der ihr Gebiet mit einigen Arbeiten von Gewicht bereichert hat. Nef war am 22. August 1873 in St. Gallen geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums bezog er das Leipziger Konservatorium, um Violoncello zu studieren. Hermann Kretzschmar, dessen Vorlesungen er besuchte, zog ihn aber in seinen Bann, und bald beschloß der junge Musiker, die Praxis mit der Wissenschaft zu vertauschen. 1896 doktorierte er mit der Dissertation „Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz“. Damit traten schon zwei seiner vornehmlichsten Schaffensgebiete in Erscheinung, die schweizerische Musikgeschichte und die Instrumentalmusik, vorab die des 17. Jahrhunderts. Vorerst galt es für ihn, sich wirtschaftlich zu sichern, und so übernahm er, in die Schweiz zurückgekehrt, die Redaktion der „Schweizerischen Musikzeitung“ und gleichzeitig das Referentenamt an den „Basler Nachrichten“. Basel wurde 1897 seine Wirkungsstätte und ist es bis zu seinem Tod geblieben. Daneben aber begründete er auch seine wissenschaftliche Laufbahn. 1900 habilitierte er sich an der Universität Basel als Privatdozent, und in zäher Arbeit machte er, bahnbrechend für die Schweiz, die Musikwissenschaft allmählich zum anerkannten Universitätsfach. Nach neun Jahren kam die erste akademische Anerkennung: er wurde außerordentlicher, nach weiteren vierzehn Jahren ordentlicher Professor, nachdem endlich ein Lehrstuhl für ihn errichtet worden war. Daß im Laufe der Jahre ein musikwissenschaftliches Seminar entstand und diesem ein Collegium musicum folgte, war eine selbstverständliche Wirkung der wachsenden Bedeutung und Stabilisierung seines Fachs. Auf allen Gebieten seiner Tätigkeit war er Anreger und Schöpfer. Ihm verdankt die in der Basler Universitätsbibliothek untergebrachte „Schweizerische Musikbibliothek“ ihren Ausbau zur führenden Fachbibliothek in der Schweiz. Was er als akademischer Organisator leistete, wurde ergänzt durch seine Tätigkeit als akademischer Lehrer: er war den Studenten nicht nur ein sachlich wissenschaftlicher Instruktor, sondern auch ein Förderer, Anreger und Freund. Nach 1925 widmete er sich immer ausschließlicher seinen wissenschaftlichen Interessen und seiner Lehrtätigkeit.

In seinen musikhistorischen Arbeiten — er blieb zeitlebens vor allem Musikhistoriker — war und blieb er Kretzschmar tief verpflichtet, ohne der Selbständigkeit zu ermangeln. Vor allem ging er immer von der lebendigen Kunst aus, und wo er nur konnte, suchte er sich an die Quellen zu halten. So war er ein Pionier der lokalen und heimischen Musikgeschichte, Basel und die Schweiz dürfen in ihm

ihren ersten eigentlichen Lokal- und Landeshistoriker erblicken, in einem Sinne aber, wie er nur von der Warte eines großen allgemeinen Horizontes aus verständlich ist. Sein Verzeichnis der „Schriften über Musik und Volksgesang" in der „Bibliographie der schweizerischen Landeskunde" greift seinem Werte nach auch ins allgemeine musikhistorische Schrifttum hinüber. So wuchs er hinaus über die lokalen Grenzen seines Arbeitsgebietes. Sein „Katalog der Musikinstrumente im historischen Museum zu Basel" ist stark instrumentengeschichtlich orientiert (er erschien zuerst in der Festschrift zum Basler Musikwissenschaftlichen Kongreß von 1906) und bildete die Grundlage zu dem ebenso sachlich stichhaltigen als anregend geschriebenen Büchlein „Unsere Musikinstrumente", das in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung" bei Quelle & Meyer erschienen ist. Mit seiner Habilitationsschrift „Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts" (Beihefte IMG, Heft 5) legt er den Grund zu seiner Ausgabe der Kammersonaten Johann Rosenmüllers (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 18), und damit zieht er die Aufmerksamkeit zum erstenmal so richtig auf diesen bedeutsamen Suitenmeister. Wesentliche Beiträge gab er zur Cembalofrage durch Untersuchungen im Peters- und Bachjahrbuch und in der Zeitschrift der IMG. In die breiten Kreise der Musikfreunde sollte seine „Einführung in die Musikgeschichte" (Basel 1920) dringen; daß sie es tat, beweist die Tatsache mehrfacher Auflagen, der Übersetzungen ins Französische, Englische und Norwegisch-Dänische und der Übertragung in Blindenschrift. Auf sein altes Gebiet der Instrumentalmusik begab er sich mit seiner „Geschichte der Sinfonie und Suite" (in Kretzschmars Handbüchern), die ihren Schwerpunkt und auch ihr unbestreitbarstes Verdienst wohl vor allem wieder in der vorklassischen Periode hat. Endlich folgte noch ein Sinfonienbuch, dem Hauptmeister der Klassik gewidmet: „Die neun Sinfonien Beethovens" (Leipzig 1928, wie das vorherige: Breitkopf & Härtel), dessen bleibender Wert vielleicht weniger in den romantisierenden Analysen des Kretzschmarschülers als vielmehr in seinem Kompendiencharakter liegt; jede Sinfonie hat eine eigentliche Monographie erhalten. Über den Vorarbeiten zu einem Passionenbuch, zu dem er in Italien Stoff gesammelt hatte, starb er hinweg.

Nefs Stärke lag, wie gesagt, von jeher im Anregen; er suchte, schon beruflich dazu veranlaßt, die Wissenschaft zu popularisieren; zahllos sind seine Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze. Er hat der Wissenschaft aber auch unmittelbare Dienste geleistet, die sie ihm nicht vergessen kann — durch seine Forschungen, und endlich auch durch seine Herausgebertätigkeit: er begründete eine historische Schweizerische Nationalausgabe (Band I, Geistliche Werke des XVI. Jahrhunderts; II, Alte Violinsonaten) und leitete eine imponierende Reihe musikwissenschaftlicher Abhandlungen (Verlag Heitz & Co. in Straßburg), die mit Pirro beginnt und von Schülern und Kollegen von überallher ihm zuflossen. — Nef wurde vor Jahresfrist als Vertreter der Schweiz unter die Beisitzer im Vorstand der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft gewählt.

Wilhelm Merian

## Mittelalterliche Vesper

hatte Professor Dr. Georg Schünemann seine am 5. März d. J. im großen Konzertsaal der Berliner Hochschule dargebotene „fünfte Musikstunde" der Staatlichen Sammlung alter Musikinstrumente benannt. Die Vortragsfolge dieser höchst bemerkenswerten, starkbesuchten Veranstaltung war:

1. Perotinus Magnus: Organum quadruplum „Sederunt principes",
2. „In saeculum viellatoris" (aus dem Bamberger Codex),
3. Guillaume de Machault: Motette mit doppeltem Text: „Felix virgo mater" und „Inviolata genetrix".

4. Magister Alanus: Motette „O quam pulchra puella" (aus dem Straßburger Codex),
5. Guillaume de Machault: Motette mit doppeltem Text: „Plange regni res publica" und „Tu agens, ut scis".
6. Guillaume Du Fay: „Alma redemptoris mater",
7. Pierre de La Rue: „Kyrie" und „Agnus Dei".

Professor Paul Lohmann sang mit dem Dom- und Knabenchor von St. Hedwig unter Leitung des Domchordirektors Dr. Forster. Gespielt wurde dazu von den Professoren Grümmer, Klingler, Jacobs, Saal, Schünemann (und anderen Künstlern) auf originalen Instrumenten der Staatlichen Sammlung: Spitzharfe, zwei Theorben, Knickhalslaute; Fiedel (aus dem 15. Jahrhundert), Tenorgeige, Knieviola, Tenorgambe, zwei Baßgamben, Lyrone; Alt-Dulzian, Tenor-Dulzian, Bassanello; Discant-Posaune, Alt-Posaune, Tenor-Posaune (alle drei aus dem 16. Jahrhundert); Portativ und Turmglockenspiel.

# Mitteilungen

- Professor Dr. Georg Schünemann, Berlin, wurde anstelle des hochverdienten, nach Erreichung der Altersgrenze aus dem Amt geschiedenen Professors Dr. Johannes Wolf zum Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek in Berlin ernannt.
- Professor Dr. Karl Hasse, Universitätsmusikdirektor und Honorarprofessor an der Universität Tübingen, ist als Direktor der „Staatlichen Hochschule für Musik" und gleichzeitig der „Rheinischen Musikschule" nach Köln berufen worden. Er hat am 1. April seine neue Tätigkeit begonnen.
- Pommersche Musik im Rundfunk. Der Nebensender Stettin nimmt sich in der letzten Zeit sehr dankenswert der musikalischen Belange Pommerns an. Am 8. Februar hörte man im Stettiner und im Hamburger Sender alte und neue pommersche Werke unter der Leitung von Prof. Dr. Hans Engel: zunächst ein Klavierkonzert des jungen Mozart nach einer Sonate Hermann Friedrich Raupachs, der einer Stralsunder Musikerfamilie entstammt. Dann kamen zwei Tonsetzer der Familie Rohloff zu Wort: Ernst Franz R., geb. 1884, ein fruchtbarer, origineller Komponist, mit einer Sonate für 6 Bläser (1927), und Hermann R., Schulmusiker in Köslin, mit einer Sonate „Klingende Reihe", op. 27. Schon der Pasewalker Organist Adolf R., 1833—1902, Schüler und Freund Carl Loewes, hat komponiert. Von acht Söhnen sind vier als Komponisten bekannt geworden: Hans R., Organist, Gesanglehrer und Dirigent in Stralsund, 1868—1896, Max R., von dessen Kompositionen in den letzten Jahren manche aus Königsberg, seiner Wirkungsstätte, über den Rundfunk erklangen, und die bei den jetzt Aufgeführten.

| April | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 Heft 5 Mai 1935

# Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft

Einladung zur Mitgliederversammlung am

Freitag, den 21. Juni 1935, vorm. 9 Uhr

(am Tage der Eröffnung des 22. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft innerhalb des Reichs-Bach-Festes)

im Vortragssaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig, Grassimuseum, Täubchenweg 2c.

1. Bericht des Präsidenten
2. Bericht des Generalsekretärs
3. Anträge. Sonstiges
4. Referate: a) Beteiligung der deutschen Musikwissenschaft an öffentlichen Musikfeiern (Prof. Dr. L. Schiedermair, Bonn);
   b) Über die Regelung des musikwissenschaftlichen Vortragswesens (Prof. Dr. E. Bücken, Köln);
   c) Zum Propagandawesen (Prof. Dr. R. Steglich, Erlangen).

Leipzig, den 24. Mai 1935 Der Präsident

Schering

# Textvariationen zur Musica Enchiriadis

Von

Heinrich Sowa, Breslau

Die Schrift „Musica Enchiriadis" — im 10. Jahrhundert verfaßt — ist zwar schon durch den Fürstabt[1] Martin Gerbert publiziert worden, aber die Pariser[2] Handschrift lat. 7202 fol. 50′—56″ erweitert den Text beträchtlich, klärt durch interessante neue Beispiele die Problemfülle und macht uns auf weite Strecken sogar mit unbekannten Texten bekannt. Die geradezu abgrundtiefe Problematik läßt eine Übersetzung notwendig erscheinen.

Der folgende Satz führt uns im Zuge unserer Darstellung in die Materie ein; örtlich gehört er an den Schluß der ersten Kolumne in Gerberts Edition S. 152:

Est autem in sonis differentia, una quidem quo alius alio celsius vel gravius[3] sonat, alia vero admirabilis hoc modo se habens: quatuor sunt soni rata ad invicem serie ordinati et competenti inter se diversitate dissimiles, non modo ut dictum est acumine et gravitate, sed proprietate naturae. Notae eorum hae sunt, et his ordo

Der Unterschied der Töne äußert sich einmal darin, daß ein Ton höher oder tiefer als der andere klingt, dann aber in bewunderungswürdiger Weise folgendermaßen: vier Töne sind in untereinander berechneter Reihenfolge angeordnet und mit kompetenter Verschiedenheit wie gesagt nicht nur bezüglich der Höhe und Tiefe unähnlich, sondern auch hinsichtlich der Besonderheit ihrer Tonnatur. Dies sind ihre Tonzeichen und ihr Ordo: *D*, *E*, *F*, *G*.

Hier ist die Rede von den Tonverschiedenheiten. Die dämonische Ähnlichkeit dieser vier Töne besteht dagegen in der Möglichkeit einer immerwährenden „Multiplikation" nach oben und nach unten, nach rechts und links, unter Beibehaltung der gleichen Tonzeichen. Hierzu bietet die Pariser Handschrift eine phantasievolle Figur, die wir bei Gerbert I, 152b vermissen.



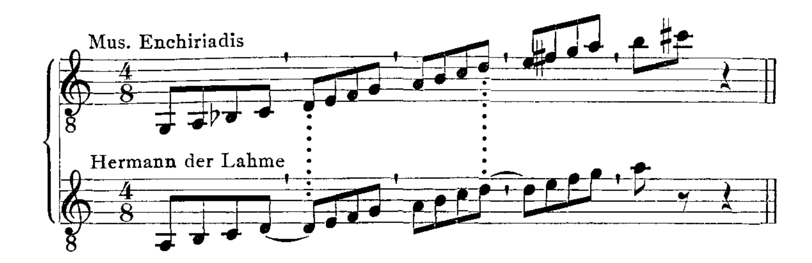
Man kommt unwillkürlich in Versuchung, diesen Dasiapropeller mitsamt seinen $3\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$ Tetrachorden in eine kreisförmige Bewegung zu versetzen. Dann erhält man eine Vorstellung vom Wälzen der Tetrachorde. Dieser Rotationsidee ging der Verfasser der Musica Enchiriadis nach, wobei er auch seine aus griechischen und mittellateinischen Sprachelementen abgeleiteten Dasianoten rotierte. Bei der Auf-

[1] Scriptores eccl. de musica sacra, St. Blasien 1784, tom. I, pag. 152—173.

[2] Dem Herrn Kustos der Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek danke ich für die Bewilligung der Druckerlaubnis.

[3] hs. (handschriftlich) sublimius. — Der Inhalt [ ] ist zu tilgen, während ( ) Zusätze des Herausgebers enthalten.

stellung der endgültigen 18tönigen Monochordreihe geriet er aber ganz unversehens und mit zwingender Gewalt in eine ungesunde Chromatik. Dieser fundamentale Fehler kam dadurch zustande, daß alle Tetrachorde getrennt nebeneinander gesetzt wurden. Den Halbtonschritt vom deuteros zum tritos hat er konsequent beibehalten. Die vernichtende Kritik Hermanns des Lahmen (11. Jahrhundert) ist für uns verbindlich.




Weitere Überraschungen über quintierende Töne erleben wir nun aus authentischer Feder. Die lateinische Textfolge zählt hier 493 Wörter, bei Gerbert in den entsprechenden Kapiteln VI und VII[1] nur 232; in beiden Editionen sind die Beispiele zur Zählung nicht herangezogen worden, ganz abgesehen davon, daß auch sie andersartig gestaltet sind. So fehlt zur Verdeutlichung der berühmten Generalregel im kommenden zweiten Absatz bei Gerbert eine zuverlässige Dasianotenillustration!

Igitur quem in his studere delectat, det imprimis operam, quatenus propriam vim cuiusque soni queat dinoscere; et ad primum auditum calleat, quis sit sonus ille et quis ille. Deinde in miscendis sonis quotumcumque sonum sive in gravem partem velit sive in acutam velit, celeriter capiat[2]. Exempli gratia a sono metire in gravem partem secundum et tertium, deinde secundum et quartum sicque secundum et quintum; tunc in acutam partem similiter. Ita virtute[3] igitur et charactere[4] quotusquisque sit sonus a sono, liquido contempletur, qui musicae rationi studere voluerit. Et deinceps valebit harmoniae mirabilis simillimas ingredi rationes.

Wer an diesen Studien Freude hat, muß sich vorzüglich darum bemühen, daß er die Natur eines jeden Tones erkennen kann; und schon beim ersten Hören übe er sich, welcher dieser und welcher jener Ton ist. Dann soll er mit Schnelligkeit erfassen, den wievielten Ton er entweder in tiefer oder hoher Richtung setzen will. Miß z. B. vom Ton *G* nach der Tiefe den zweiten und dritten, dann den zweiten und vierten, schließlich den zweiten und fünften Ton, ebenso nach der Höhe! So wird durch Gehör und Tonzeichen mit Gewißheit sehen, wer Musik vernunftgemäß studieren will, der wievielte ein jeder Ton ist. Hernach wird er die ganz ähnlichen Vernunftgebiete einer bewunderungswürdigen Melodie betreten.

---

[1] Gerbert, Scriptores I, 154a—156b.

[2] hs. radiat.

[3] Vgl. die Interlinearglossen in Clm 14649: virtute id est audiendo, charactere id est videndo.

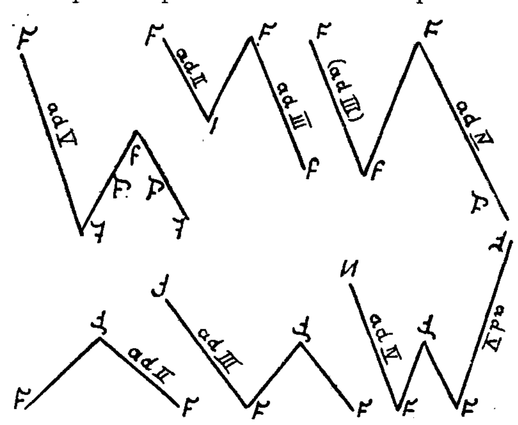
[4] Jede fünfte Dasianote ist durch Umstellung ihres Tonzeichens jeder beliebigen ersten (d. h. fünf Töne entfernten) Dasianote ähnlich, besitzt aber nicht immer die richtige Position ihres Tonnamens. Charakter ist hier das mit dem Griffel in das Pergament geritzte Dasiazeichen.
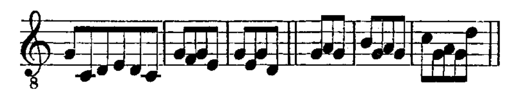
Omnis sonus habet in utramque partem quinto a se loco suimet nominis sonum[1]: tertio loco in utraque parte sonum eundem, et quem in hoc aut illo latere secundum habet, in altero habet quartum. Igitur quem in his studere delectat, dato diligenti in miscendis sonis studio facile obtinebit, ut quemadmodum litteras legere sic et sonos norit canere. Sciendum tamen, quod[2] sicut quaelibet vocalis omnibus litteris coniungitur et vocalibus singulis litterae omnes, sic et phtongus quilibet phtongis omnibus rite misceri potest, aeque propinquioribus et longinquis; verum ultra quintum[3] sonum non procedit rata miscendi copulatione.

Jeder Ton hat nach beiden Seiten im fünften Ort den Ton seines Namens[1]: im dritten Ort hat er nach beiden Seiten denselben Ton; und welchen Ton er in dieser oder jener Seite als zweiten Ton zählt, den hat er auf der anderen Seite als vierten. Wer mit Verstand begabt ist und Freude am Studium zeigt, wird Töne mit Leichtigkeit mischen können. Man wisse: wie jeder Vokal mit sämtlichen Konsonanten und alle Konsonanten mit den einzelnen Vokalen verbunden werden, so kann auch jeder beliebige Ton mit allen Tönen rechtmäßig gemischt werden, auf gleiche Weise mit näheren und entfernteren Tönen. Aber keine richtige Tonverbindung überschreitet eine Quint[3].
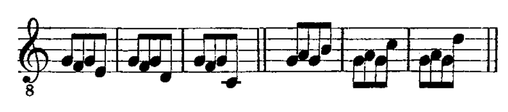
Obiciendum autem exemplum propter eos qui minus adhuc in his exercitati sunt, data descriptione de uno quolibet ex quatuor sonis, verbi gratia [Dasiazeichen] ubi apparet, quomodo et in ascensu ad quintum usque sonum pertingere possit atque isto complexis spatiorum omnibus copuletur.

Den in diesen Dingen weniger Geübten geben wir ein Beispiel durch Beschreibung eines jeden der vier Tetrachordtöne, hier (nur) des Tones *G*, wobei erhellt, wie dieser im Aufstieg bis zum fünften Ton (*d*) schreitet und wie mit ihm alle dazwischenliegenden Tonabstände verbunden werden:






(Obiges Beispiel ist gegeben, verlangt ist aber folgende Notenübung:)



Ergo ad hoc [quanti soni] exemplum etiam caeteri soni quique in utramque partem ad quintum usque quotocumque sono copulari queunt, atque hoc con-
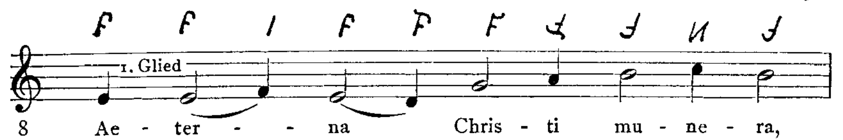
Mithin können entsprechend diesem Beispiel die beliebigen übrigen Töne nach beiden Seiten bis zur Quint mit jedem Tone verbunden werden, aber die Quintgrenze überschreiten sie nicht; d. h. man

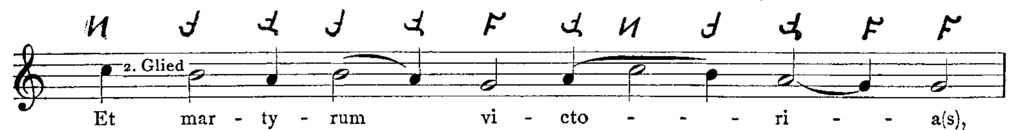
[1] In Gerbert, Script. I, 154, Anm. a sagt ein mittelalterlicher Expositor aus Cod. Einsideln mit Recht, daß dieser Vordersatz eine falsche Regel enthält: habet suae qualitatis characterem, non sonum. [2] hs. quod non.

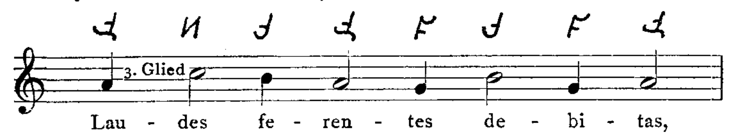
[3] Im gregorianischen Gesang beträgt das höchstzulässige regelmäßige Intervall auch nur eine Quint. — Zum Wort qualitas vgl. die Interlinearglosse in Clm. 14649: qualitas id est positio; mithin qualitatis characterem = Standort des quintähnlichen Dasiazeichens.
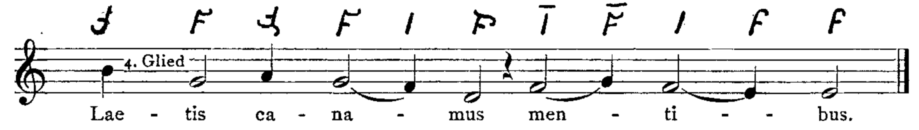
tenti limite ulterius non procedunt; hoc est sive deponas in tertium sive releves, sive leves in usque tertium et deponas [1]. Ipsa enim modulatio nimis sonum indicat et non alii quam suo nomini adhoc ita convenit. Sane exemplo sint versus inferius descripti [2], quos modis suis per sillabas superscriptae notae musicae modulantur, ipsarum desuper notarum appellationibus annotati sunt hoc modo:

fällt entweder in den dritten Ton oder man steigt; oder man steigt bis in den dritten Ton und fällt [1]. Eine derartige ‚Modulation' zeigt den Ton genau an und stimmt außerdem nur mit dem Ton desselben Namens überein. Als Beispiel mögen noch die folgenden Hymnenverse dienen, in denen silbenweise die darübergeschriebenen Musiknoten mit ihren Intervallen modulieren; ferner sind die Verse mit Notennamen wie folgt gekennzeichnet:







Primi quidem membri prima sillaba sonum (deuterum) imponit, secunda sonat quoque deuterum (et) tertium, tertia deuterum et archum, quarta terminalem [3] tetrardum, quinta superarchum, sexta superdeuterum, septima supertritum, octava superdeuterum.

Im ersten Glied setzt die erste Silbe (den deuterus) *E*, die zweite bringt auch den deuterus *E* und dann den tritus *F* zum Erklingen, die dritte Silbe setzt den deuterus *E* und den archus *D*, die vierte den tetrardus *G*, die fünfte den oberen archus *a*, die sechste den oberen deuterus *h*, die siebente den oberen tritus *c*, die achte den oberen deuterus *h*.

[1] Durch diese Regel erfährt die vorher dargelegte Generalregel unangebrachterweise eine starke Einschränkung; man muß sicherlich in quintum = in den fünften Ton, lesen.

[2] hs.: descriptis quos modis suis per sillabis.

[3] hs. terminalis. Die soni terminales sind mit den Finaltönen *D*, *E*, *F*, *G* identisch.

Secundi membri prima sillaba supertritum, secunda superdeuterum, tertia superarchum, quarta superdeuterum et archum, quinta terminalem tetrardum, sexta superarchum tritum deuterum, septima superarchum et terminalem tetrardum, octava terminalem tetrardum.

Im 2. Glied setzt die erste Silbe den oberen tritus *c*, die zweite den oberen deuterus *h*, die dritte den oberen archus *a*, die vierte den oberen deuterus *h* und den oberen archus *a*, die fünfte den tetrardus *G*, die sechste den oberen archus *a* tritus *c* deuterus *h*, die siebente *a* und *G*, die achte den Tetrachordton *G*.

Tertii membri prima sillaba superarchum, secunda supertritum, tertia superdeuterum, quarta superarchum, quinta terminalem tetrardum, sexta superdeuterum, septima terminalem tetrardum, octava superarchum.

Im dritten Glied setzt die erste Silbe *a*, die zweite *c*, die dritte *h*, die vierte *a*, die fünfte *G*, die sechste *h*, die siebente *G*, die achte *a*.

Quarti membri prima sillaba superdeuterum, secunda terminalem tetrardum, tertia superarchum, quarta terminalem tetrardum et tritum, quinta terminalem archum, sexta trito producta[1] et terminalem tetrardum, septima terminalem tritum et deuterum, ultima consistit in terminalem deuterum[2].

Im vierten Glied setzt die erste Silbe *h*, die zweite *G*, die dritte *a*, die vierte *G* und *F*, die fünfte *D*, die sechste Silbe ist durch den tritus *F* verlängert[1] und setzt dann *G*, die siebente *F* und *E*, die letzte schließt mit *E*[2].

Sic itaque sonus omnis dum suo semet ipso nomine canit, facile in canendo sentitur, cuius quisque sit nominis. Iuvat etiam, si dum forte in sono quolibet dubitatur, terni vel quaterni in sursum seu iusum in ordine soni rimentur[3]. Ab eodem sono seu ad eundem et mox quis ille fuerit agnoscetur, donec usu efficiatur. Ita sonos posse canere, quemadmodum litteras legere. Et hoc utcumque diximus incipientium studia adiuvantes.

So wird jeder Ton, wofern er mit seinem Dasianamen erklingt, leicht im Singen wahrgenommen, wessen Dasianamens er ist. Sollten etwa in irgendeinem Ton Zweifel entstehen, hilft man sich dadurch, daß je drei oder je vier Töne nach oben oder nach unten der Reihe nach durchsucht werden. Man übt solange, bis man von demselben oder bis zu demselben Tone erkennt, welcher er ist. So kann man Töne singen wie Buchstaben lesen. Und dies haben wir so gut es geht gesagt, um den Anfängern zu helfen.

In den Scholien zur Musica Enchiriadis wird die Generalregel noch einmal behandelt, aber auch da ist das Notenbeispiel in Gerberts Edition falsch. Nach der

[1] Der Kopist hat in Dasia *G a* notiert, statt *F G*. Über den Dasianoten *G a* stehen hs. zwei kleine wagerechte Strichelchen der Art, wie sie überall im Worttext auch als Abbreviaturzeichen über Vokalen verwendet werden. Diese Strichelchen bezeichnen keinesfalls eine rhythmische Verdoppelung, falls man sie mit dem Strich über der Neume vergleichen wollte.

[2] Über das Hymnenschlußwort mentibus setzt der Kopist in Dasia: *G a G F E D*, dadurch führt er eine gewaltsame Transformation von *E* phrygisch nach *D* dorisch herbei. Wir sind dem melodiebeschreibenden Worttext gefolgt und nähern uns so der Hymnennotierung im Neudruck: Liber Resp., Solesmis 1895, S. 175.
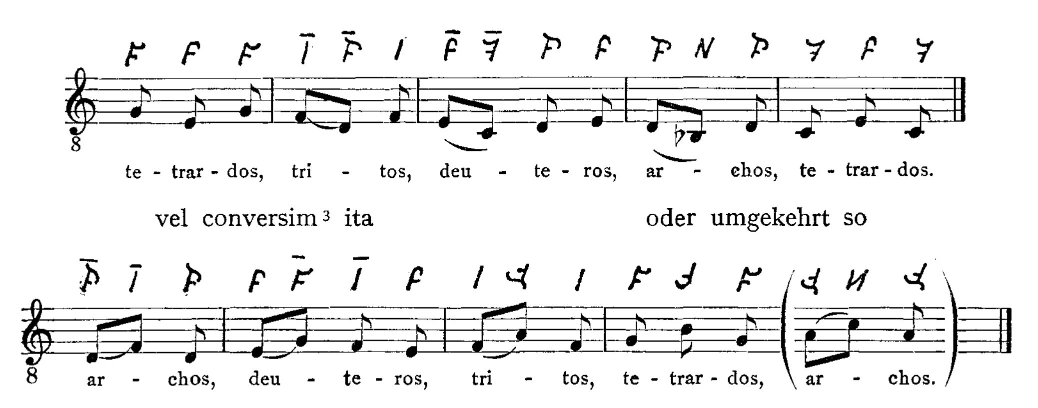
[3] hs. retinentur.

durch Philipp Spitta[1] vorgenommenen Textrevision ist bei Gerbert[2] im letzten Absatz der Kolumne a, Zeile 10 hinter dem Worte tetrardo folgendes Satzglied einzuschieben: aut a sono / trito. Ferner ist ebenda auf Zeile 17 an Stelle des Wortes tertio das Textwort quarto zu setzen.

Diese Generalregel wird in der Pariser Handschrift unverhofft noch ein zweitesmal mit einer Notenillustration versehen, mag dort das Beispiel auch an unrichtiger Stelle plaziert sein:
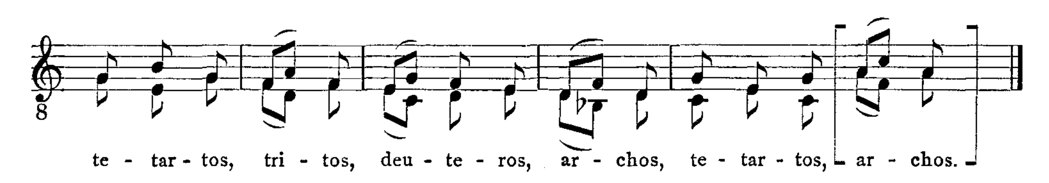
Discentibus modulata sonorum nomina non parum ad inverstigationem sonorum iuvant, dum per alios vicinos suos singulorum ipsorum graeca nomina modulantur ita:

Die modulierten Tonnamen helfen nämlich den Lernenden zur Erforschung der Töne nicht wenig, wenn die griechischen einzelnen Namen mittels ihrer benachbarten Töne gesungen werden, so:




vel conversim[3] ita — oder umgekehrt so

Das Wort conversim veranlaßte mich zu folgendem Experiment, in welchem beide Beispiele in ein einziges zusammengetragen wurden. Dann erhalten wir nämlich ein nicht paralleles Organum:




Ich bin der Ansicht, daß die Generalregel der Musica Enchiriadis einen zum Teil wahren Kern enthält. Hat man sich zu dieser Überzeugung durchgekämpft, so erkennt man, daß die Generalregel Anweisungen für eine irreale Zweistimmigkeit vermittelt. Übrigens müssen alle Angaben der Musica Enchiriadis richtig sein, soweit sie den Oktavausschnitt $D \rightarrow d$, den ich am Anfang dieser Studie durch zwei punktierte Linien angedeutet habe, betreffen; denn in dieser Oktave stimmt das verunglückte Enchiriadismonochord mit dem Monochord des geistesgewandten Her-

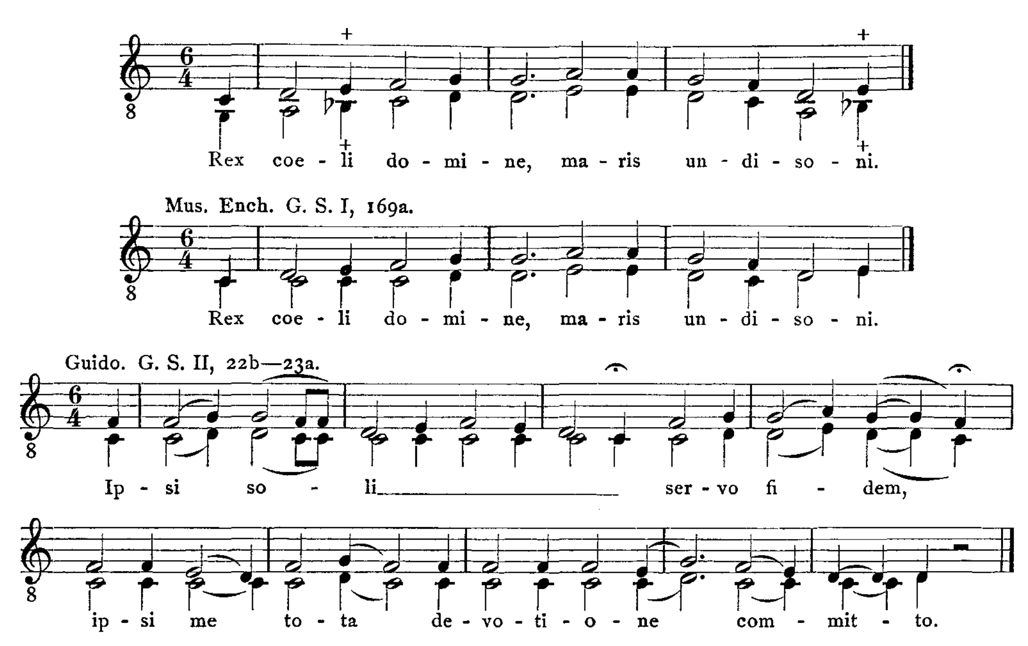
---

[1] „Die musica enchiriadis und ihr Zeitalter", Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. V, S. 443.

[2] Scriptores I, 178a, letzter Absatz. Vgl. auch die Enchiriadisuntersuchungen von Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Leipzig 1913, Bd. 1, S. 32ff.

[3] Die acht Striche über den Dasianoten haben vielleicht dieselbe Bedeutung wie die kleinen Strichelchen über den kursiven Neumen ohne Linien.

mann überein. Parallele Quartenorgana sind in den tiefen Tönen (graves) unmöglich, weil dort der Tritonus $B\flat \rightarrow E$ die Parallelität zweier Stimmen (eaedem voces in unum) fortgesetzt stört. Aus diesem Grunde stellt die Musica Enchiriadis zwangsläufig eine besondere Organumregel auf: unter den Ton *C* (der natürlich falsch als tetrardos bezeichnet ist) darf die Organalstimme nicht hinuntergehen, sondern sie muß in *C* verweilen. So schuf sie aus der Not eine Tugend. Umsomehr ist es auffällig, daß Guido von Arezzo diese Organaltechnik übernahm, obwohl er den Ton *C* richtig als tritos zählte und in den graves keinen Tritonus zu fürchten brauchte.
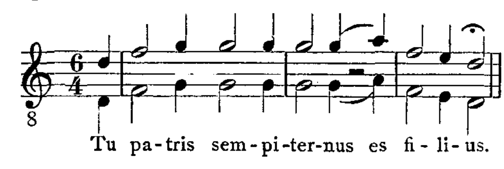



Die jetzt folgenden Ausführungen behandeln das Problem der Symphonien (harmonische Oktave, Quint, Quart) vom Standpunkt der Dasianotation. Sämtliche in dieser Studie vorkommenden Kompositionen und Organa habe ich motisch rhythmisiert. Der motische Rhythmus[1] belebt sie trotz ihrer teilweise unvollkommenen Fassung in ungeahnter Weise und sophistisiert durch die nur visuell starren musikalisch-rhythmischen Motus (Intervallbewegungen) die Wortakzente der Gesangstexte.

Ponatur in descriptione per diapason et si placet per diapason melum quodlibet, sitque descriptio talis.

(Descriptio deest[2]).

Zur Beschreibung sei eine beliebige Melodie in Oktaven vorgeführt. Das Beispiel ist so[2] beschaffen:




[1] Vgl. meine „Quellen zur Transformation der Antiphonen, Tonar und Rhythmusstudien“, Kassel 1935.

[2] Da in der Pariser Hs. unmittelbar vorher das Quintenorganum „Tu patris s.“ auf *D* gesetzt ist, wähle ich ebendasselbe als Oktavorganum, weil das Beispiel hs. fehlt.

Itaque quotumcumque ordinem meli huius (in) descriptiuncula per symphonicam consequentiam canas, sive a graviore ad celsius venias, seu in ordine verso a celsiore incipias; aut certe in unum canantur binae vel ternae [1], idem soni per vim symphonicam sentiuntur in singulis: verbi gratia sonum [2] (Ᵽ) ea quoque prima descriptio incipit et finitur, similiterque secunda et tertia, dum tantum idem soni quinta semper et nona loca sibi obtinent in naturali ordine. — Item alio ordine.

Haec ultimae digestionis forma hoc portendit, quod per dictarum collationum consonantiam non unis tantum quilibet sonus accidat[, non] octavis, non unis quintadecimis, non unis quintis, non unis quartis, sed quicumque sonus quintis a se locis diapente respondeat.

Omnes soni ad octavos a se sonos, omnes soni ad quintosdecimos suos uniformes sunt, et quantum ad acumen et gravitatem quodammodo dissimiliter similes sunt. Hi enim soli numeri in musica convenire queunt: IV, V, VIII; itemque ex ratione diapason symphoniae XI, XII et XV. Sed XV bis octoni fiunt [a]ut in octavis extat, seu vocis redintegratio. Nempe spatium quod voci [3] est simplici antequam in novam mutetur, id septenis aequaliter intervallis soni musici partiuntur; a quibus item singulis septenorum consequentia progreditur, ut semper octavis locis renata ut ita dicam voce ordo novus emergat et more dierum octava sit vox quae prima, primaque octava. Attendenda quoque cognata inter se sonorum societas, ut dum octavis collationibus diapason prodeat quan-

So singt man in diesem kleinen Beispiel jeden Ordo andauernd oktavig, ob man nun von unten nach oben kommt oder ob man umgekehrt von oben beginnt. Mit Bestimmtheit singen je [1] 2 oder je 3 Stimmen in einem Ort; ebendieselben Töne werden in den einzelnen Stimmen durch die symphonische Kraft erkannt: so beginnt und schließt die erste Stimme in *D*, ähnlich die zweite oder eine (etwaige) dritte, wofern nur die gleichen Töne immer die fünften und neunten Tonörter in natürlicher Ordnung besetzt halten. Ähnlich in einer anderen Tonart.

Diese Form der letzten Aufzählung des Einzelnen kündet an, daß jeder beliebige Ton durch die Konsonanz der genannten Stimmverhältnisse nicht nur auf die einzelnen Oktaven, Doppeloktaven, einzelnen Quinten und Quarten trifft, sondern jeder beliebige Ton antwortet mit einer Quint in seinen fünften Stellen.

Alle Töne sind zu ihren achtzehnten und fünfzehnten Tönen einförmig; zur Höhe und Tiefe verhalten sie sich gewissermaßen unähnlich ähnlich. Denn in der Musik harmonieren nur die Zahlen 4, 5, 8; desgleichen, von der Oktave ausgehend, die Zahlen 11, 12, 15. Aber 15 ist = 2 · 8 (sic), weil sich in Oktaven eine Tonerneuerung zeigt. Denn bevor der Abstand eines einfachen Tones in einen neuen verändert wird, teilen dies die musikalischen Töne gleichmäßig in sieben Intervalle ein. Aus diesen sieben geht eine neue Siebenerfolge hervor, wird in den ersten Stellen wiedergeboren und bringt im Ton sozusagen einen neuen Ordo zum Vorschein: auch nach Art der Wochentage ist dann der achte Ton der erste und der erste der achte. Man muß auch die Verwandtschaftsverbindung der Töne unter sich beachten: während die Oktave aus Achttonverhältnissen in unendlicher Reihe hervorgeht, sind deren Grenztöne bezüglich der Benennung nicht

[1] sc. voces; hier ist die Rede von einem eventuell dreioktavigen Organum.

[2] hs. sonus. Der Dasiaton *D* fehlt hs.

[3] vox kann auch Stimme sein.
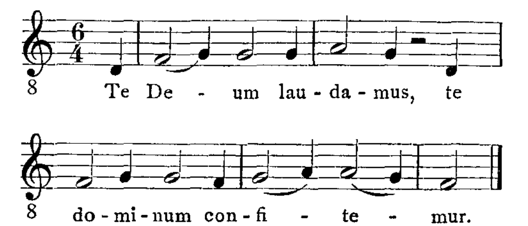
tum ad innumerationis seriem, non eorum sint appellatione octavi sed noni[1]. Et quamvis absolute cantando vel numerando idem inveniantur noni ad nonos non octavi ad octavos. In symphoniis tamen non modo diapason, sed bisdiapason mutatione mirabili octavi et octavi idem fiunt. Et ut hoc manifestius innotescat, ponamus aliquid[2] canere exempli gratia:

Te de - um lau-da-mus, te do-mi-num con-
fi - te - mur.

Dicatur modo id melos imprimis voce humiliori, ut possit deinde voce altiori per diapason dici, tunc etiam per bisdiapason dici. Igitur cum primum humiliore[3] voce incipis, ita ‚Te Deum' utique a sono inchoas, in finis. Cum per diapason in altius vocem mutas, ita ‚Te Deum' similiter a sono inchoas, in finis. Cum tertia mutatione per bisdiapason[4] vocem erigis, ita ‚Te Deum' nihilominus a sono inchoas, in desinis. Et per omnes cantionis flexus per vim symphonicam idem hic habentur soni qui ibi.

At absolute canendo quod non idem sint octavi ad octavos, et hoc exemplo explorare liceat. Queratur aliquid canere, quod octonis incedat sonis, verbi gratia[5]:

Oktaven, sondern Nonen[1]!! Selbst beim absoluten Singen und Zählen findet man nur gleiche Nonen zu Nonen, nicht Oktaven zu Oktaven. Dagegen sind Oktaven und Oktaven in bewundernswertem Wechsel einander gleich, wenn Oktaven und Doppeloktaven harmonisch erklingen. Damit das besser einleuchtet, wollen wir etwas[3] singen:




Diese Melodie soll zuerst in tieferer Stimmlage gesungen werden, damit sie nachher in höherer Stimmlage in der Oktave und schließlich auch noch in der Doppeloktave zum Erklingen gebracht werden kann. Beginnt man in tieferer Stimmlage, so beginnt man das Te Deum mit *D* und schließt mit *F*. In höherer Oktave beginnt man es ähnlich in *D* und schließt mit *F*. In der dritten[4] Stimmlagenveränderung einer Doppeloktave beginnt man das Te Deum nichtsdestoweniger in *D* und schließt in *F*. Durch sämtliche Melodiebiegungen sind die Töne hier und dort mittels der symphonischen Kraft die gleichen.

Jedoch sind im absoluten Singen nicht die achten Töne den achten gleich. Das läßt sich in einem Notenbeispiel ausfindig machen. Wir wollen etwas singen, was die achten Töne erreicht[5]:

---

[1] Die Musica Enchiriadis ist zu diesen falschen Oktaven durch die verhängnisvolle Trennung der Tetrachorde im Monochord gezwungen.

[2] Vgl. die zwei bekannten Fassungen dieses feierlichen Hymnus im Graduale Romanum, Paris 1924, pag. 129*, wo beide im phrygischen *E* beginnen und schließen. Hier scheint ein Tonus simplex mit leichtfertiger Transformation von *E* phrygisch nach *D* dorisch vorzuliegen.

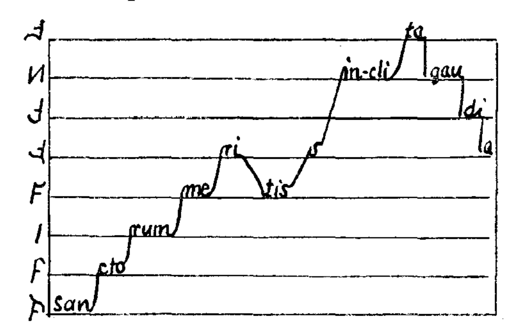
[3] hs. sublimiori.

[4] In Doppeloktaven ist der Hymnus nicht gut singbar, weil das Enchiriadis-Monochord nur einen Umfang von Γ → cis nachweist.

[5] Der Neudruck dieses Hymnus liegt vor im Antiphonale pro diurnis horis, Paris 1924, S. [38].
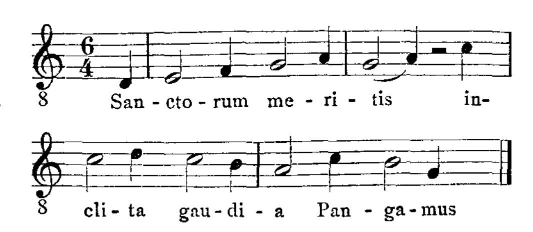
Sanc-to-rum me-ri-tis in-cli-ta gau-di - a
pan-ga-mus.

Id ergo quod modo cantatum est, a sono usque in sonum per octo sonorum spatia scandit, quia ab arsin in thesin hoc ordine complectuntur, dicamus denuo[1]:
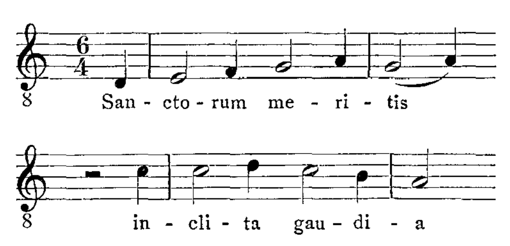



Horum supremus tetrardum sonat, infimus protum, nec sonis utique nec characteribus idem. Sed si rursus istud, quomodo et illud quod prius cantabatur, seu separatim seu iunctim per diapason binis aut tribus aequisonis dicatur vocibus, videbis ut ante in triplici quoque vocum consonantia, quosque sonos similiter esse nominibus consonos, cum nonarum tantum sit regionum ut dictum est idem sibi respondere nominibus. Hae autem symphoniae octava ad invicem adunentur regione, non nona.

At absolute canendo sicut nec nominis eiusdem sunt octavi ad octavos, ita nec vocum proprietate. Et hoc per exemplum explorare liceat. Ponamus aliquid canere, quod systematis spatio in octo sonis sit: Sanctorum meritis inclita gaudia pangamus socii




Das, was [nur] gesungen wurde, steigt von $D$ bis $d$ mit Hilfe der Abstände von acht Tönen, da es vom Melodieaufstieg zum Abstieg in dieser Ordnung vereinigt ist. Singen wir wiederum:




Der höchste Ton bringt hier den tetrardus $d$ zum Klingen. der tiefste den protus $D$, aber (beide) sind weder in den Tönen (sic) noch in den Dasianoten einander gleich. Wenn aber diese Melodie wie vorhin (das Te Deum) in Oktaven getrennt oder vereinigt in zwei oder drei gleichtönenden (oktavigen) Stimmen gesungen wird, so wirst du sehen, daß, wie vorhin in dreifacher Oktavbesetzung, gewisse Töne ihren Tonnamen ähnlich sind, weil, wie gesagt, nur die Nonenspannen gleiche Tonnamen beantworten. Aber diese Symphonien werden in der Oktavregion zueinander geeint, nicht in der Nonenregion.

Aber im absoluten Singen enthalten die Oktaven weder gleiche Tonbenennung noch gleiche Tonnatur. Und das läßt sich durch ein Beispiel ausfindig machen. Setzen wir also einen Gesang, der im Abstand eines Systema sich in acht Tönen bewegt: Sanctorum meritis inclita gaudia pangamus socii *D E F G*, *a h c d*. Dieser Tonabstand umfaßt eine Zwillingsquart,

[1] In dieser Figur sehen wir den Ursprung der Notenlinie. Der Kopist hat jene Linien mit Tinte nachgezogen, die vor dem Schreiben in das Pergament mit einem Trockenraster geritzt werden. Die Linienzwischenräume sind noch nicht ausgenutzt.

Geminum ergo diatessaron complecitur hoc spatium, ubi est sonus gravissimus Ƥ, acutissimus -/, nec characteribus utique nec vocibus idem. Igitur cum ad orationem huius descriptionis haec symphonia modulatur, liquido videtur eiusdem conditionis genere hanc ad se invicem concinere. Verum quod in illis quatuor sonis, quos singulos naturalis ratio ab invicem suae proprietatis qualitate discrevit, hoc evenire non possit, ut scilicet cantio aliqua eiusdem conditionis manere possit, si eadem licet intentione currens ab aliis ad sonos alios transponatur.

wo der tiefste Ton *D*, der höchste *d* heißt, ist aber weder in den Dasianamen, noch in den Tönen (sic) gleich. Wenn also diese Symphonie der Beispielbesprechung gemäß moduliert, kann man ganz gewiß sehen, daß sie unter gleichen Bedingungen zueinander ertönt. Dies ist aber in jenen vier Tönen, die die natürliche Vernunft voneinander einzeln durch die Lage ihrer Toneigenart getrennt hat, nicht möglich, daß nämlich irgendein Gesang im gleichen Tongefüge verbleiben kann, wenn er von anderen Tönen nach anderen Tönen transponiert wird, auch wenn er unter Anwendung von Sorgfalt läuft.

Hoc in superioribus[1] aliquantum tetigimus, ubi quaterno inter cordas ordine ‚Alleluia' dispositum quadrifario modo cantatur. Et rursus nihilominus sequenti dispositione iterato exemplo idem monstrare conabor. Sternatur ut prius veluti cordarum dispositio; et eadem modulatio quae nunc in symphonia diapason cantata est, inter cordas quadripartita continuatim descriptione quaternisque digeratur coloribus. Videbisque eandem melodiae formam in sonorum transmutatione manere non posse, sed per epogdoi distantiam in singulis ordinibus modum unumquemque in alium transmutari[2] ita[3]:

Das haben wir weiter oben[1] bereits berührt, wo in vierfacher Tonfolge das Alleluia auf vierfache Weise gesungen wird. Trotzdem werde ich versuchen, ebendasselbe in einem neuen Beispiel mit folgender Anordnung zu zeigen. Es sei eine Figur ausgestreckt gleichsam mit dem Abbild von Saiten; und die gleiche Melodie, die soeben innerhalb einer Oktave gesungen wurde, soll (jetzt) in vierfacher Abfolge und vier Tonfarben gesetzt werden. Man sieht, daß die gleiche Melodiegestalt infolge der Veränderung der Töne nicht verbleiben kann, sondern daß sich in den einzelnen Reihen jede Tonart mittels eines Sekundabstandes in eine andere verändert, so[3]:

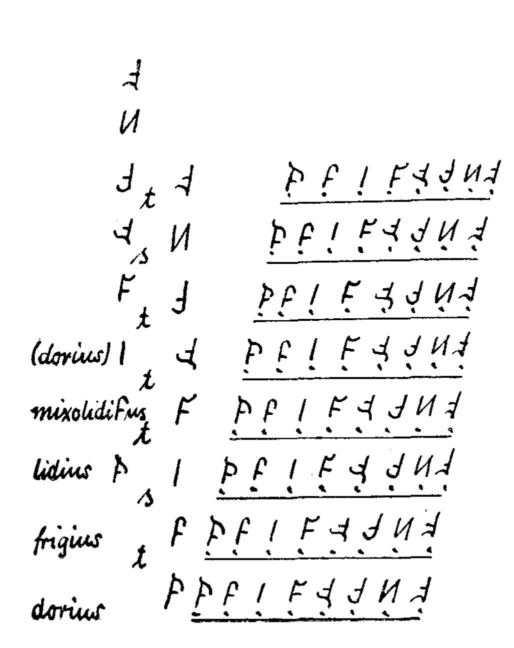
---

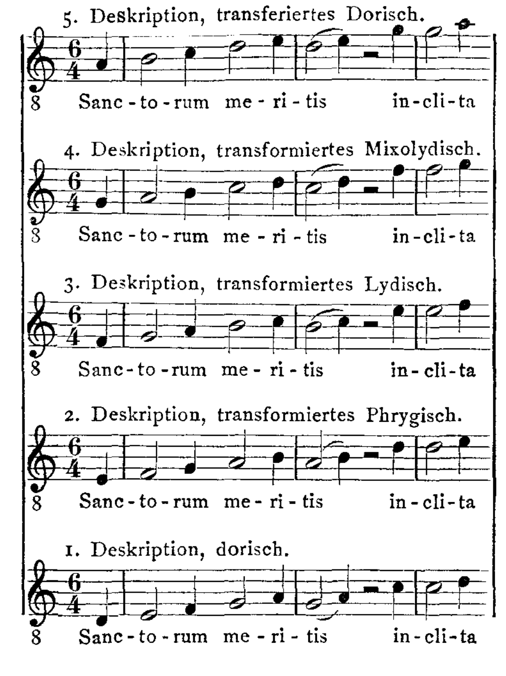
[1] Die betreffende Figur hat Ähnlichkeit mit der Alleluia-Disposition in Gerbert, Scriptores I, 156b, wo das Alleluia in beiden Fällen nicht viermal, sondern fünfmal übereinander disponiert ist. Das fünftemal bringt er die Alleluiamelodie: *a G F G F E D* in dorischer Position, aber eine Quint höher: *e d c d c h a*.

Eine ganz ähnliche Figur bietet Guido (Gerbert, Scriptores II, 67b) mit der aus der Enchiriadis entlehnten Melodie „Tu patris semp."; er bezeichnet den Transformationsakt als sehr nützlich (valde utile) und für Geübte sehr leicht (valde facile).

[2] Der Terminus transmutari ist ungenau, genauer: transformari.

[3] In dieser handschriftlich gebotenen Figur hat der Verfasser der Musica Enchiriadis den dorischen Oktavausschnitt (*D E F G a h c d*) achtmal treppenartig übereinandergelegt, wobei wir erkennen sollen, daß die ersten vier Oktavtreppen den dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Oktavausschnitten entsprechen. Die fünfte Oktavtreppe bringt wieder die dorische durch Quinttransposition. Aber Oktavausschnitte auf *B*, *F* und *c* geben, wie Johannes Wolf nachgewiesen hat, in Dasianoten (!) falsche Oktaven.




Nam primam descriptionem, quae a sono Ꝥ inchoat et finitur, primoque deputatur modo id est dorio. Si per totos flexionis ductus epogdoo vel tono [1] feceris acutiorem, moxque in modum mutatur phrygium. Fac duobus acutiorem, et modus lydius erit. Si tribus epogdois, modus nascitur quartus. Si quatuor, quinta denuo regione primus erit. Similiter et in ceteris constant et in infinitum semper a quinto [2] prior ordo redit.

Quae ita sit, si iuxta subiectae [3] descriptionis exemplum duobus sonis interpositis a quarto [4] loco vox voci respondeat. Sic a duobus vel pluribus in unum canendo modesta dumtaxat et concordi morositate quod suum est huius meli, videbis suavem nasci ex sonorum commixtione concentum. Nec solum hac

Denn die erste Reihe, die mit dem Ton *D* beginnt und schließt, wird dem ersten dorischen Modus zugeteilt. Erhöht man alle Melodiebiegungen um eine Sekunde, verändert sie sich in den phrygischen Modus. Zwei Sekunden höher erhält man den lydischen Modus. Durch Erhöhung um drei Sekunden erscheint der vierte (mixolydische) Modus, um vier Sekunden wieder der erste (dorische) in der Quintenregion; ähnlich bei anderen Melodien, und immerfort kehrt in einer Quinttransposition [2] die erste (dorische) Reihe wieder.

Dieser Quintenrespons kommt dann zustande, wenn nach Art der in die Höhe [3] gehobenen Deskription eine Stimme der anderen Stimme aus viertem [4] Tonort antwortet. Singen so zwei oder mehrere Personen wie es den Quintenorganum eigen ist mit maßvoller und übereinstimmender Langsamkeit, entsteht aus der Tonverschmelzung eine liebliche Harmonie. Nicht nur in diesem Tonver-

[1] Er meint eine Sekunde und setzt hier einen Ganzton.

[2] Die Quinttransposition rechtfertigt unsre fünfte Deskription im „transferierten" Dorisch.

[3] Vgl. den Hymnus „Sanctorum mer.": fünfte (!) Deskription, transferiertes Dorisch.

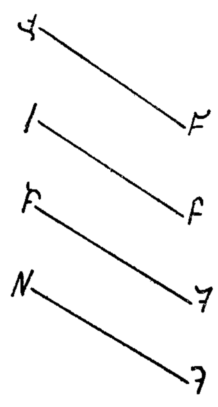
[4] Die Musica Enchiriadis zählt hier nicht die Töne, sondern die Tonabstände: *D*→*E* erster Tonort, *E*→*F* zweiter Tonort, *F*→*G* dritter Tonort, *G*→*a* vierter Tonort.
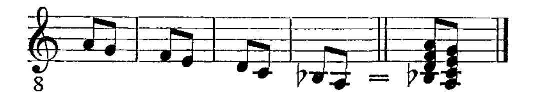
collatione vox simplex si simplici conferatur, sed et simpla redeat duplae aut dupla simplae; vel si ambas per diplasion duplicaveris, senties huius distantiae voces suaviter ad invicem consonare.

hältnis kann eine einfache Stimme mit einer einfachen verglichen werden, sondern es nimmt auch die einfache die Natur einer doppelten an oder eine doppelte die der einfachen. Verdoppelt man beide Stimmen in der Oktave, klingen die Stimmen solchen Tonabstandes reizvoll zueinander.

Et hoc attendendum, quod sicut maiore spatio tertii soni a tertiis distant quam alteri ab alteris ita etiam magis discreta proprietate ad invicem resonant. Ut enim spatio, ita et qualitate longius ab invicem distant protus et tritus, itemque deuterus et tetrardus, quam alteri ab altero continuatim positi:

Man beachte auch dies: wie die dritten Töne von den dritten mit größerem Abstand entfernt sind, so klingen sie auch mit mehr unterschiedlicher Tonnatur zueinander. Denn der prothos *D* und der tritos *F*, ebenso der deuteros *E* und der tetrartos *G* sind im Tonabstand und in der Position weiter voneinander entfernt als die stufenweise gesetzten anderen Töne:





Quam ob rem necesse est, ut et melodiae cum a tertiis ad tertios transponuntur, magis a genere suo alienentur quam dum ab alteris transmutantur ad alteros. Nam in illa disputatione quaternorum ordinum quae supra digesta est, si prius primam seriem assumpseris tertiam, et iterumque secundam quartam, intelligis cantilenas has magis ab specie in speciem transformari, quam si continuatim alteram consequatur.

Daher entfremden sich die Terztranspositionen der Melodien in ihrer Tonanlage mehr voneinander als die Sekundtranspositionen. Denn die Untersuchung der obigen vier Reihen läßt erkennen, daß die Kantilenen von Intervall zu Intervall in größerem Maßstabe transformiert werden, wenn man zuerst die erste dorische zur dritten lydischen, ebenso die zweite phrygische zur vierten mixolydischen Reihe hinzunimmt als wenn die Transformation stufenweise erfolgt.

Der Leser wird bestätigen, daß hier neue[1] Scholien zur Musica Enchiriadis vorliegen, die den Gedankeninhalt der Enchiriadis interpretieren und erweitern.

[1] Unmittelbar an den von uns hier abgedruckten Text schließt sich noch die dazugehörige, reichlich obskure Abhandlung „De Organo" an, die Ed. de Coussemaker aus der gleichen Pariser Hs. 7202, fol. 54″—56″ in seinen Scriptores de mus. m. aevi, Paris 1867, tom. II, pag. 74 ediert hat.

Eine ähnliche Tätigkeit hat aber auch der Verfasser der Scholien in Gerberts Publikation ausgeübt. Ich glaube, daß dann beide Scholienverfasser und der eigentliche Autor der Enchiriadis drei verschiedene Persönlichkeiten darstellen. — Jacques Handschin spricht (gestützt auf die Untersuchungen Hans Müllers) dem Hucbald die Verfasserschaft der Enchiriadis ab, weil nämlich in Gerberts Edition zwei Schriften verschiedenen Inhalts den Namen Hucbald [1] tragen.

Schon im Mittelalter hat die Musica Enchiriadis und die Schriftenreihe ihrer Interpreten große Verwirrung angerichtet. Wir besitzen zwei Musikbücher [2] des 11. Jahrhunderts, die eigentlich nur die hier angedeuteten „Verfehlungen der Alten" widerlegen und eine Reinigung der Musiklehre vornehmen wollen; die deutschstämmigen Autoren dieser Schriften sind Hermann der Lahme und Wilhelm von Hirsau; eine schwankende Haltung scheint der Italiener Guido von Arezzo einzunehmen. Hermann, der schwäbische Grafensohn, imponiert durch die bündige Kraft und durch die geschliffene Dialektik seiner Gegenargumentation, während der Abt von Hirsau infolge seiner freiwillig auferlegten Gedankenwiederholungen etwas ermüdet.

Unannehmbar wäre die Behauptung, daß die Enchiriadis uns erstmalig die Mehrstimmigkeit geschenkt habe.

Nicht unerwähnt bleibe, daß das Musikschrifttum des 13. Jahrhunderts uns als Parallelerscheinung mit einer Persönlichkeit bekannt gemacht hat, die in ähnlicher Weise durch Irrungen und Wirrungen die mensurierte [3] Musik in Unordnung brachte; das war der mit treffender Ironie „Quidam Aristoteles" genannte Magister Lambert.

---

[1] Cod. lat. 7202, fol. 50' trägt folgenden Vermerk: Incipit Inchiriadon Uchubaldi Francigenae.

[2] Gerbert, Scriptores II, 125—182.

[3] Coussemaker, Script. I, 269 zu vergleichen mit meiner Edition: Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279, Kassel 1930.

# Beiträge zur Geschichte der Passion in Italien

Von

Karl Nef †, Basel

(Aus dem Nachlaß)

Vorbemerkung. Karl Nefs Absicht, eine Geschichte der Passion zu schreiben, ist durch seinen Tod vereitelt worden. Die Aufgabe beschäftigte ihn seit Jahren, und von einzelnen Ergebnissen hat er ja auch noch berichten können („Das Petrus-Oratorium von Marc-Antoine Charpentier und die Passion" im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 37. Jahrg. 1930; „Schweizerische Passionsmusiken" im Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft 1931; „Die Passionsoratorien von Jean-François Lesueur" in der Festschrift für De La Laurencie, 1933). Ein weiteres Kapitel über die Geschichte der Passion in Italien zeigt gleichfalls, daß dem Autor wichtig war, neben der Geschichte der Passion in Deutschland und den Bachschen Monumentalwerken die weniger bekannten Zweige der weitschichtigen und mannigfaltigen Entwicklung der Passionskomposition nicht zu übersehen. Dieses Kapitel war bei Nefs Tode soweit gefördert, daß eine Veröffentlichung wünschbar erschien. Allerdings ist das, was hier vorgelegt wird, nur eine Ausschrift der Notizen, die sich Nef an Hand der Partituren gemacht hatte. Ihre Aufeinanderfolge ließ sich nur im allgemeinen vermuten, doch ist gewiß, daß nicht eine chronologische Aufzählung beabsichtigt war, sondern eine getrennte Behandlung zunächst zweier Hauptgruppen, der Passionen mit liturgischem Text einerseits, und der Passionsoratorien in italienischer Sprache andrerseits.

Dieser Ordnung wurde Folge gegeben. Umstellungen von einem Bruchstück zum andern waren nur in zwei Fällen nötig, um einen besseren Anschluß der Teile zu ermöglichen. Dagegen wurde mit den häufigen Einleitungspartien etwas freier verfahren: um Wiederholungen zu vermeiden, wurden sie zusammengezogen und gelegentliche Notizen dort eingefügt, wo der Text es verlangte. Dennoch sind diese Beiträge zur Geschichte der Passion in Italien ein Torso, als Ganzes und in Einzelheiten nicht abgeschlossen; es ist z. B. mit Sicherheit anzunehmen, daß Nef die Passionen von Jommelli, Paisiello und Salieri, die hier nur erwähnt sind, einer eingehenden Besprechung unterzogen hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre.

Die Arbeit Nefs behandelt ein Gebiet der Passionsgeschichte, das von der Forschung bisher kaum gestreift wurde; sie gibt Zeugnis von dem Geiste des Verfassers, der sich nicht auf modische Spekulationen und Konstruktionen einließ, sondern auf einer gründlichen Quellenkenntnis fußend, stets das Eine im Auge behielt, die Werke der Vergangenheit wieder lebendig werden zu lassen. Möge sie darum die Beachtung und Beurteilung finden, die dem Werke des Verstorbenen gebühren.

Arnold Geering Edgar Refardt

Das handschriftliche Material zu Nefs geplanter Geschichte der Passion, zugleich mit einer über tausend Passionswerke umfassenden Bibliographie (zusammengestellt von E. Refardt), ist jetzt in der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel deponiert.

Der Geschichtsschreiber des Oratoriums in Italien, Pasquetti, ist der Ansicht, die Passionskomposition sei dort nicht zur Entwicklung gelangt. Er denkt dabei an die Passionen Johann Sebastian Bachs, und es läßt sich natürlich nicht bestreiten, daß ein Höhepunkt, wie diese ihn darstellen, in Italien nicht erreicht wurde. Allein die Zahl der italienischen Passionskomponisten ist sehr groß, schon in gedruckten Bibliothekskatalogen lassen sich über hundert italienische oder von

Italienern komponierte lateinische Passionen und Passionsoratorien feststellen. Dazu haben mehrere Komponisten den Stoff zwei- und dreifach behandelt, G. A. Perti allein soll mehr als ein halbes Dutzend Passionsoratorien komponiert haben. Bisher hat man sich auch da, wo die Passion in größerem Zusammenhang betrachtet wird, hauptsächlich mit ihrer Geschichte und Entwicklung in Deutschland befaßt, es dürfte daher nicht überflüssig sein, nun auch einmal den Blick nach Italien zu wenden. Daß hierbei aber nicht die Zahl der Passionswerke, sondern die künstlerische Bedeutung ihrer wichtigsten Vertreter ausschlaggebend ist, wird im folgenden zu zeigen sein.

## I. Passionen mit liturgischem Text

Die tiefgreifenden Wandlungen in der Musik um die Wende des 16. Jahrhunderts, die neben den alten, polyphonen den neuen Stil setzten, den homophonen, von Akkorden begleiteten Gesang, zeitigten auch Versuche auf dem Gebiet der liturgischen Passion, aber zu künstlerischer Reife konnte der neue Stil hier erst gelangen, als er sich mit dem alten vermischte; der Prozeß vollzog sich langsamer als in Deutschland. Die Mehrzahl der liturgischen Passionen im neuen Generalbaßstil enthält meist nur die Turbae einschließlich der profanen Einzelpersonen, vielfach auch die Überschrift „Passio Domini nostri secundum . . .“ und hin und wieder Teile der Testo-Partie. Das übrige, vor allem also die Worte Jesu, wurde im Gottesdienst gregorianisch gesungen. Ihrem Wesen, aber nicht ihrem Stile nach, schließen sich diese Werke („Punti della Passione“) der Choralpassion des 15. und 16. Jahrhunderts an, deren mehrstimmige Turbae a cappella komponiert sind. Als schüchterner und noch ungeschickter Versuch, den modernen Sologesang in die liturgische Passion einzuführen, ist eine anonyme Matthäuspassion anzusehen, die in der Bibliothek der Filippini in Neapel aufbewahrt und, zweifellos mit Unrecht, Alessandro Scarlatti zugeschrieben wird. Sie ist im prächtigen Barockstil der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts komponiert, mit vierstimmigem Chor, der auch die Reden der Einzelpersonen umfaßt, Streichorchester und Continuo. Als Beispiel ihre Stiles mag das „Ave“ des Judas dienen. (Notenbeilage, Beisp. 1). Einzig die Reden der beiden Mägde sind für Sologesang geschrieben, gleichsam als ob die feierliche Vielstimmigkeit den Personen niederen Standes nicht wohl zukomme. Die wenigen Takte nehmen sich in ihrer verschnörkelten Ausdrucksweise, mit ihren Verzierungen und Pralltrillern recht merkwürdig aus.

Überblickt man die Entwicklung der Punti-Passionen der folgenden Zeit, so fällt ihre Verschiedenartigkeit auf, ein Zeugnis, daß zu gleicher Zeit verschiedene Stilarten Anwendung finden können. Der Modestil, der im 18. Jahrhundert von der Oper her auch in die Passion eindrang, mochte wohl den größeren Erfolg zeitigen, aber die Tonsetzer, die ja für bestimmte Kirchen arbeiteten, waren weniger von der Gunst der großen Menge abhängig als die heutigen. So wird von mehreren Komponisten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus nicht dem Zeitgeschmack gehuldigt, sondern ein schlichter Kirchenstil gepflegt; ob es sich dabei um ununterbrochene Tradition oder um eine Reaktion handelt, ist nicht leicht zu entscheiden, vielleicht sind es auch Vorboten der puristischen Bestrebungen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Der zwei- und dreistimmige, vom Orgelcontinuo

gestützte Männergesangsatz im älteren Kirchenstil, wie ihn Gerolamo Pera (gest. 1770) und Giuseppe Famulari (um 1786) anwenden, die beide in Neapel wirkten, weist auf Männerklöster. Archaisierend und fast durchweg in ganzen und halben Noten gehalten, verzichtet er auf Charakterisierung. Famulari ist der interessantere von beiden; aus seiner zweiten Passion von 1791 mag ihn ein Beispiel kennzeichnen (Notenbeispiel 2).

Weitere Neapolitaner schließen sich an: Antonio Corbisiero mit zwei nur in Bruchstücken erhaltenen Passionen von 1794, Arcangelo Dota mit tüchtigen, aber erfindungsarmen Turbasätzen einer Johannespassion von 1802, und Alessandro Speranza (1728—1797) mit zwei musikalisch bedeutenderen, ebenfalls vierstimmigen Passionen. Die eine, nach Matthäus, ist 1814 datiert; es mag diese späte Abschrift wohl ein Zeichen andauernder Schätzung sein.

Bei andern Tonsetzern zeigen sich dagegen deutlich die Elemente, die die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakterisieren, das Rokokoornament und die Neigung zur Instrumentalmusik. Gasparo Gabellone (geb. um 1730) huldigt in den Punti einer Matthäus- und einer Johannespassion einem etwas süßlichen Belcanto, einer Vorliebe für weiche Sextakkordfolgen und verminderte Akkorde. Der erste Punto der Matthäuspassion, die Überschrift, ist vollströmender Gesang (Notenbeispiel 3). Eine Johannespassion von Pietro Antonio Gallo, die man um die Jahrhundertmitte ansetzen darf, bietet weniger Gesangsmelodik als Instrumentalmusik; in das Trio zweier Violinen und des Basses sind die Singstimmen gleichsam nur hineinkomponiert. Überall machen sich Ritornelle mit lebhaften Figuren breit; in Verbindung mit den Instrumentalstimmen werden die Reden der Einzelpersonen zu zusammenhängenden und in sich geschlossenen Sätzchen abgerundet. Die Erfindung ist wenig originell und ermangelt gerade an bedeutenderen Textstellen der Tiefe, Koloraturen liegen auch auf unwichtigen Nebensächlichkeiten. Es fehlt nicht an satztechnischen Flüchtigkeiten, offenbar ist die Komposition rasch hingeworfen, doch ist sie klangreich und mit lebendigen Einfällen ausgestattet (Notenbeispiel 4). Von der Frivolität, mit der Zingarelli und andere später den hohen Vorwurf behandeln, ist noch nichts zu spüren. Zwei Passionen von Fedele Fenaroli (1730—1818), für Palmsonntag und Karfreitag, sind ganz Rokoko, nirgends eine ruhige Linie, viel Sechzehntelduolen, Schnörkelchen reiht sich an Trillerchen (Nb. 5a u. b). Die Verbindung eines solchen Blümchenstils mit dem Choral wäre heute unmöglich; wenn in dem „Ave" des Judas die scheinheilige Begrüßung noch charakteristisch erscheinen mag, so sind die kleinen Nötchen des Pilatus einfach unpassend. Die Besetzung dieser Passionen, die wahrscheinlich für ein Nonnenkloster komponiert wurden, besteht allerdings nur in zwei Frauenstimmen, der Nachdruck liegt auf dem Orgelcontinuo, in dem öfters auch die gewünschte Begleitfigur der rechten Hand skizziert ist. Fenaroli genoß den Ruf eines großen Kontrapunktikers und war als Lehrer des strengen Satzes angesehen; aus der einfacheren Karfreitagspassion gewinnt man wenigstens den Eindruck von Ehrlichkeit, nicht von Effektsucht. In einer ebenfalls mit zierlichen Koloraturen überladenen Matthäuspassion von Bernardino Corbellini (gest. 1797) wird das „Barrabam" in gemütlichster Weise in Terzen hingesungen (Nb. 6). Hier stehen wir auf dem Gipfel des Leichtsinns der sogenannten zweiten neapolitanischen Schule, und aus den ersten Jahrzehnten des

19. Jahrhunderss endlich stammt eine ganz im Opernstil der Zeit geschriebene Matthäuspassion von Marcello Perrino (geb. 1765). Sie versucht zwar in der Überschrift mit chromatischen Durchgängen Charakteristik zu geben und vermeidet im allgemeinen die virtuose Koloratur, aber die Abendmahlsszene ist wieder eine italienische Canzone im Dreivierteltakt mit Triolenbegleitung.

Im Gegensatz zu einer bloß teilweisen Vertonung der Passion in der Art der Punti steht die durchkomponierte Passionserzählung, wie sie sich vordem einzig in der Motettenpassion darbot. Nun aber wenden sich auch die Komponisten des Generalbaßstiles dieser Aufgabe zu. Zwar sind es nur wenige Werke, die wir zu nennen haben, aber ihr Gewicht fällt schwer in die Wagschale. Dies gilt in besonderem Maße gleich von dem frühesten, der Johannespassion von Alessandro Scarlatti (1659—1725), trotzdem man sie mit Dent, der sie um 1680 ansetzt, als ein Jugendwerk ansehen darf. Von ihr aus hätte die Komposition des vollständigen Passionstextes bei andauernder Tradition sich entwickeln können, wie die Messe in moderner Ausdrucksweise bis zum heutigen Tage der Liturgie dient. Daß es nicht dazu kam, liegt wohl in den Verhältnissen des Textes: die Passion schildert dramatisches Geschehen und könnte den Komponisten verleiten, allzu weltliche Töne zu wählen, ja solche gar vorherrschen zu lassen. Aber wenn etwa die Kirche diese Gefahr bemerkt und einer weiteren Entwicklung gesteuert haben sollte, so ist doch wenigstens Scarlatti der Versuchung nicht erlegen. Seine Passion trägt vom ersten bis zum letzten Ton kirchlichen Charakter.

Schon die Orchestereinleitung, aus der die Stimme des Evangelisten nur wie eine unter vielen heraustritt, verrät in ihrer kunstvoll-polyphonen und doch schlichten Vollendung eine Meisterhand und verbreitet von Anfang an ruhige, ernste Passionsstimmung (Nb. 7). Die Chöre sind knapp gehalten, ausdrucksvoll, ohne jeden Realismus, aber auch fast ohne Wortwiederholungen. Sie vor allem geben dem ganzen Werke den Charakter des streng Zusammengefaßten, allen äußerlichen Aufwand Vermeidenden. Auch das Rezitativ bewegt sich vorwiegend in kirchlich feierlichem Ton, nicht einförmig, sondern in reichem rhythmischem Wechsel einer sinngemäßen Deklamation, bei bedeutungsvollen Worten mit Melismen, manchmal auch mit längeren Koloraturen verziert. An das dramatisch erregte und malende Rezitativ Bachs ist aber nicht zu denken; es ist der Sänger-Komponist, der mit den Mitteln der Gesangskunst durch melodische Wendungen dem Wichtigen Nachdruck verleiht. Dabei nimmt die Erzählung bei gewissen Stellen einen mystischen Ton an, während etwa Pilatus in wenigen Strichen zugleich hoheitsvoll und eindringlich gezeichnet ist. Zweimal kommt es zu einem Akkompagnato, bei der Stelle „Cum laternis et facibus et armis", gleich zu Beginn, wo das Orchester mit erregten Sechzehnteln den Tumult darstellt, und sodann bei den Worten „Et inclinato capite tradidit spiritum". Wenn aber im übrigen Rezitativ das Orchester schweigt, so geschieht es nicht, weil der junge Komponist sich nicht die Kraft zutraute, in gleicher Weise fortzufahren, sondern um der einen großen Ausnahme willen: die Reden Jesu werden stets vom Orchester begleitet und erhalten schon durch diesen Kontrast ihre besondere Bedeutung, ihre besondere Würde. Sie sind getragen von einer Feierlichkeit, die sich zu ergreifender, ja überwältigender Mystik steigert. Man spürt die Nähe Palestrinas und einen Hauch seines Geistes. Und alles dies, der Strom der

wunderbaren Melodik, die reiche Fülle der Wendungen, namentlich im Ausdruck des Schmerzes, das bescheidene Zurücktreten des Orchesters, das auf Ritornelle und Sinfonien verzichtet, dient dem einen Zwecke, den deutlich vorgetragenen Passionstext zu unterstützen, seine Wirkung zu erhöhen und durch nichts die Aufmerksamkeit von dieser Hauptsache abzulenken; es ist rein gottesdienstliche Musik.

Auch von Francesco Feo (aus Neapel, gest. 1745) besitzen wir eine Johannespassion. Dieser Autor geht nun schon weiter als Scarlatti im Gebrauch künstlerischer Mittel und künstlerischer Effekte, er schreibt ein leidenschaftlich bewegtes Rezitativ, sein Christus ist nicht eine ruhig erhabene Gottesgestalt, sondern äußert sich mit lebendiger Anteilnahme und menschlichem Feuer (Nb. 8a). Auch die reiche, schillernde Harmonik kann man unkirchlich nennen, die Passion offenbart aber doch einen großen Meister und entspricht durchaus den begeisterten Urteilen, die einst Reichardt gefällt hat[1]. Auffallend sind ihre vielen malenden Züge. Bei den Italienern ist im allgemeinen ein Nachzeichnen von Vorgängen selten, gegenüber der großen Rolle der Malerei in der deutschen Musik; Feo bildet eine Ausnahme. Seine Malerei frappiert aber durch eine gewisse Geistigkeit, sie hält sich ferne vom allzu Naturgetreuen, Äußerlich-Buchstäblichen und erweckt nie den Eindruck des Plumpen (Nb. 8b). Die Gesangführung ist im Gegensatz zu Scarlatti bereits neapolitanisch virtuos, mit sonderbaren Effekten des Unterbrechens in einer und derselben Phrase, mit kühn geschwungenen Wendungen, aber immer bleibt es Gesang, echter und schöner Gesang. In den homophon einfachen und packenden Chören wirken kleine markante Imitationen ganz selbstverständlich, ohne Künstlichkeit. Eine überaus schmerzliche Melodik kennzeichnet das Ganze.

Darf die Johannespassion Feos als Meisterwerk bezeichnet werden, so gilt dies nicht in gleichem Maße für eine Johannespassion (1756) des schon genannten Gasparo Gabellone. Ihre Musik klingt anmutig, und die schmelzend weiche Führung der melodischen Linie ist nicht ohne Liebreiz, aber diese Linie ist zu sehr von virtuosen Verzierungen umkräuselt, die mit dem Ernst des Textes nicht übereinstimmen wollen. Daß Gabellone, als Gesanglehrer hochgeschätzt, die Geheimnisse gesanglicher Wirkungen von Grund aus kannte, zeigt jeder Takt seines Werkes, die ganze Testopartie ist mit Koloraturen reich ausgestattet. Wenn der Komponist aber hin und wieder in größere Tiefe dringt, so vermag er doch, ähnlich einem Guido Reni, zu rühren, freilich ohne zu erschüttern. Ein Beispiel sind die letzten Worte Jesu, deren Komposition bis zu einem gewissen Grade auch mit dem Kirchenmusiker Gabellone versöhnen wird (Nb. 9a—d).

Endlich ist eine Johannespassion von Pietro Antonio Gallo zu nennen, die die gleichen Merkmale wie seine andere, schon oben bei den Punti erwähnte Passion aufweist und als klangvolle Gebrauchsware angesehen werden kann. In ihrer Überschrift macht sich reiche Koloratur nach der Art Gabellones bemerklich.

Diese vier Passionen von Scarlatti, Feo, Gabellone und Gallo nehmen, wie gesagt, eine Ausnahmestellung insofern ein, als in ihnen der ganze liturgische Text komponiert ist. Sie schließen sich hierin den Kirchenoratorien Carissimis an, und die nicht sicher beglaubigte Nachricht, Scarlatti sei Carissimis Schüler gewesen, erhält durch seine Passion eine Stütze.

[1] Monatsschrift S. 67 und Musikalisches Kunstmagazin, 8. Stück, S. 98.

## II. Passions-Oratorien in italienischer Sprache

Die Leidensgeschichte, in der Kirche lateinisch und somit dem Volke nicht verständlich vorgetragen, fand wie im deutschen Volkslied so in den italienischen Lauden schon früh eine populäre poetische Darstellung. Die Stücke, die von der Passion handeln, gehören zu den schönsten der Gattung. Berühmt war eine wohl aus dem 15. Jahrhundert stammende „Lamentatione metrica", die am Karfreitag gesungen wurde. Aus den vielfach dialogischen Passionslauden ist das Passionsoratorium hervorgegangen. Schon beim Aufkommen der „Nuove musiche", des Generalbaßstiles, als es überhaupt an Experimenten aller Art nicht fehlte, haben die Komponisten auch zum Passionsstoff gegriffen. Darauf deutet wenigstens ein Titel wie der folgende: Michelangelo Capollini „Lamento di Maria Vergine accompagnato delle lagrime di Santa Maria Maddalena e di San Giovanni per la morte di Gesù Cristo, rappresentato in musica in stilo recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti"[1]. Der Titel dieses Werkes, das man sich als ein Passionsoratorium in knapper Form denken darf, weist auf die Marien- und Magdalenenklagen hin, die Schering mit Recht als eine der Quellen des Oratoriums bezeichnet hat. Zu wirklich oratorischer Form scheint es aber in Italien erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gekommen zu sein. Für die frühesten Erscheinungen sind wir lediglich auf literarische Berichte angewiesen. In Bologna, einer Hauptstätte der Oratorienpflege, taucht das Passionsoratorium zuerst auf: 1661 werden hier im Hause des Abbate Carlo Sampieri eine „Licenza di Gesù da Maria" und ein „Orto di Gethsemani glorioso nei sudori di Cristo" aufgeführt. Das sind freilich noch keine ganzen Passionsdramen, sondern nur einzelne Episoden, in der Art etwa, wie etwas später der Franzose Charpentier die Petrus-Episode herausgriff. Auch des Domenico Gisberti „Poesie celesti musiche e sacre", Monaco 1673[2] boten in den einzelnen Teilen (Orto di Gethsemani, Cristo in croce) wohl mehr kantatenartige Stücke als ein zusammenhängendes Ganzes. Die Wahl des Passionsstoffes aber deutet darauf hin, daß die Frühgeschichte des Oratoriums auch die der außerliturgischen Passion ist, und in einer Passion von Zazzera (1689)[3] scheint die Gattung bereits deutlich umrissen. Die Musik von Zazzera kennen wir nicht, wohl aber diejenige eines Werkes der nämlichen Zeit, der „Passione, dialogo a 5 voci con violini" von Francesco Provenzale (in Neapel, gest. 1704). Noch handelt es sich nicht um ein eigentliches Drama, den Inhalt der Dichtung bilden bloße religiöse Unterhaltungen zwischen Maria und Giovanni, zwischen die sich ein Engelchor einschiebt. Wie der Titel, so wahrt auch die Musik den Zusammenhang mit den volkstümlichen Lauden; sie ist künstlerisch hochstehend, schlägt aber populäre Töne an, und ein holder Liebreiz schwebt über ihr. Wenn ein Abschnitt des Engelchors ganz einfach in Terzen auf- und absteigt, so ist das ein solches Zugeständnis an den Volksgebrauch, andere Teile zeigen elegante Imitationen, ohne doch in Gelehrttun und Pedanterie zu verfallen. Wichtige Worte läßt Provenzale gern auf dem nämlichen Ton de-

[1] Titel nach Burneys History IV, S. 95.

[2] Titel nach Pasquetti, L'oratorio musicale in Italia, Firenze 1906, S. 293f.

[3] Passio Domini nostri Jesu Christi, Melodramma Rhythmo-metrum Autore Antonio Magnani, Musice elaboratum modulis a Dominico Zazzera, Basiliae S. Mariae in Transtyberim ac seminarij Romani Phonasco, Romae, Typis Rev. Camerae Apost. 1689.

klamieren, wie es in Psalmodie und Volkslied üblich ist, aber er versteht es, dabei durch die unterlegten Harmonien eindringlich zu wirken. Der Singbaß (er steigt einmal bis ins tiefe *D* hinab) ist öfters in altertümlicher Weise mit dem Instrumentalbaß gekoppelt; und doch ist die Stimmführung nicht ärmlich zu nennen, da die oberen Gegenstimmen bereichernd eingreifen. Diskret und noch wenig selbständig erweist sich der Instrumentalteil; gelegentlich wird aber der Ausdruck feinsinnig unterstrichen, z. B. durch naturalistische Andeutung des Schluchzens mit gestoßenen, durch Pausen getrennten Vierteln. Ein Beispiel aus dem kunstvoll und doch natürlich geführten Duett „Che strano oggetto“ mag zu Verdeutlichung dienen (Nb. 10).

Wichtig für die Geschichte des italienischen Passionsoratoriums wird zunächst Bologna, wo Giacomo Antonio Perti, als hervorragender Kirchenkomponist gefeiert, zum Höhepunkt der älteren italienischen Passion führt. Seine Passion von 1685 [1] zeigt den knappgegliederten Stil der zeitgenössischen venezianischen Schule, plastisch, bestimmt im Ausdruck der Motive und kurzen Durchführungen. Der Anfang eines Duetts zwischen Maria und dem Centurione gibt davon einen Begriff, ebenso ein kurzatmiger Siciliano der Maria (Nb. 11 a und b). Die Orchesterbegleitung besteht, soweit sie überhaupt beigezogen wird, lediglich aus zwei Violinen und dem Continuo; die Vorliebe für das Trio, die die Zeit kennzeichnet, macht sich auch hier bemerklich.

Anders gerichtet als der Vokalkomponist Perti ist Attilio Ariosti (1666 bis um 1740, ebenfalls in Bologna), aus Händels Lebensgeschichte als Opernkomponist und namentlich als virtuoser Viola d'amore-Spieler bekannt. Er war Mönch vom Orden der Serviten; wenn er sich von der Mönchsregel hat entbinden lassen, so geschah dies wohl hauptsächlich, um die Welt als Virtuose zu durchreisen. Hier liegt der Kern seines Wesens, in seinen Kompositionen neigt er stets zu instrumentalen Formen und bemüht sich, die Instrumente hervortreten und glänzen zu lassen. Damit hängt auch seine Neigung zum französischen Stil zusammen, seine Vorliebe für tanzmäßig abgerundete Formen und scharf zugespitzte Rhythmen. Von einer seiner Opern wird ausdrücklich berichtet, daß sie wegen der französischen Schreibart nicht gefallen habe. Ariosti bildet eine Ausnahme unter seinen Landsleuten und unter den Passionskomponisten überhaupt, auch erregt in seinem Passionswerk (1693) nicht das Ganze und eigentlich Passionsmäßige die Aufmerksamkeit, sondern die markante instrumentale Figuration und die instrumentalen Soloparte überhaupt. Sie sind umso auffallender, als der Text dazu keinerlei Anlaß bietet; in seinem barocken Überschwang und der Überfülle von phantastischen Bildern ist er ein typisches Produkt seiner Zeit, wortreich, zur Komposition schlecht geeignet. Der Komponist hat sich auf einfache Art geholfen, er schneidet willkürlich einzelne Sätze heraus und baut darüber seine Arien in instrumentaler Formung. In einer Arie des Gioseffo läßt er die Violen allein, ohne die andern Instrumente, die Melodie vorausnehmen und nachher im Wechsel mit dem Sänger fortführen (Nb. 12). Das Rezitativ ist im allgemeinen wenig ausgearbeitet. Ein Testo fehlt, die Handlung bewegt sich nur an Hand von Unterhaltungen vorwärts und bietet einzig in der Eröffnungsszene dem Komponisten eine packende dramatische Situation, da, wo die Menge erregt „togliete, cruciate, correte“ schreit und Pilatus sein „tacete“ hinein-

---

[1] Über Perti s. Leonida Busi, Il Padre Giov. Batt. Martini, Bologna, Zanichetti, 1891.

donnert. Jesus tritt nicht auf; der Textdichter Arnoaldi hält, wie später Metastasio, die Person Christi für zu heilig und läßt sie nicht erscheinen. Es ist dieselbe Anschauung, nach der die Verurteilung und Kreuzigung nicht selbst vorzuführen ist, sondern die Handlung gleichsam hinter den Kulissen zu spielen hat und nur von Augenzeugen berichtet wird.

Ungefähr zur gleichen Zeit mit Ariostis Passion entstand das Passionsoratorium Antonio Gianettinis (in Modena, 1649—1721), „La vittima d'amore". Die Dichtung Tortis, die poetisch zwar höher zu bewerten ist als der Text Arnoaldis, sich aber in spitzfindigen theologischen Erörterungen erschöpft, z. B. darüber, ob Maria oder Johannes mit höherem Anspruch Jesu Leiden und Tod übernehmen dürfe, umkleidet Gianettini mit einem durchaus feierlichen Tongewande. Er verfügt über die Kraft, wenigstens einen milden Schein göttlichen Lichtes aufleuchten zu lassen, das vor allem die Person Jesu umstrahlt. Es ist der gregorianische Choral, der die Phantasie des Komponisten befruchtet; der weich fließende Redegesang erinnert weniger an modernes Rezitativ als an die Ausdrucksweise des Mittelalters. Genau wird das Tempo bestimmt, Grave, Presto, Andante wechseln manchmal taktweise nach dem Inhalt der Worte. Um Monotonie zu vermeiden sind kleine, auf knappe Motive gebaute Arien eingeschaltet, mehr lied- als arienartige Gebilde, häufig zweistrophig oder in einer Art Rondoform, in der das Ritornell den Mittelteil der Arie vertritt; noch ist von der großen Da capo-Arie nichts zu spüren. Ein besonderer Zauber völliger religiöser Hingabe strömt von dem Werke aus, dem Gianettini mit absteigenden Quinten- und Quartenschritten und unter reichlicher Anwendung jener Seufzerfigur, die später die Mannheimer Schule charakterisiert, die Haltung frommer Schwärmerei und in den Arien die einer kindlichen Naivetät verliehen hat (Nb. 13).

Auf neue Wege hat, wie schon angedeutet, Metastasio nicht nur die Oper, sondern auch das Passions-Oratorium gewiesen. Klassizismus und Rationalismus schenken in verfeinertem Empfinden ihre erhöhte Aufmerksamkeit der Form, betrachten sie schließlich als ausschlaggebende Hauptsache. Wohl bleibt das bedeutungsvolle Geschehen der Passion im Mittelpunkte auch der außerliturgischen Musik der Karwoche, aber der Geschmack zieht sich scheu vor den grauenvollen Ereignissen und ihrer unmittelbaren Darstellung zurück und will nur das dem geistigen Auge geboten wissen, was im Gemüt des teilnehmenden Hörers sich zum Erlebnis gestaltet. An dieser gereinigten Form wird nun festgehalten. Es ist bezeichnend für das ästhetisch-musikalische Empfinden des Italieners, daß er einen Text, solange er der Musik entgegenkommt, ohne Widerstreben immer wieder hören kann, und wie der nämliche Operntext wieder und wieder vertont wird, so haben die meisten Komponisten der neapolitanischen Schule auch die Passion Metastasios in Musik gesetzt und ihr damit wenigstens für ein Jahrhundert die Bedeutung der liturgischen Texte gegeben, die freilich Jahrhunderte und Jahrtausende überdauern. Metastasios Passion enthält keine Handlung, auch keine Erzählung, sondern nur die Empfindungen der Gläubigen, die die Ereignisse miterleben, und führt auf diesem Wege den Hörer zum eigenen Erleben. Dieser rein gefühlsmäßigen Gestaltung gibt einzig die Person des von Gewissensqualen gepeinigten und rastlos umherirrenden Petrus eine gewisse Kontrastwirkung, aber der große Vorzug des Dramas ist seine restlose Eignung zu musikalischer Vertonung, nur was die Musik auszudrücken ver-

mag, spricht aus den Worten. Die unleugbare Schwierigkeit, die vielfach einer Verbindung der Leidensgeschichte mit der Tonkunst widerstrebt, und die die großen deutschen Meister auf verschiedene Art überwunden haben, sie wird von Metastasio, dem Vertreter einer ästhetisch empfindsamen Kunstauffassung, umgangen.

Im gleichen Jahre 1730, in dem Metastasio, von Karl VI. als Hofdichter nach Wien berufen, auf dessen Geheiß seine Passionsdichtung geschaffen hatte, wurde sie in der Hofkapelle aufgeführt, und zwar mit der Musik Antonio Caldaras (1670—1736). Ihrer Vertonung hatte Caldara ein erstes Passionsoratorium vorausgeschickt, „La morte e sepoltura di Cristo" von Francesco Fozio, gleichfalls für Karl VI. geschrieben und aufgeführt in der Wiener Hofkapelle im Jahre 1724, also ein Jahr nach Entstehung der Johannespassion Sebastian Bachs. Ein Vergleich der beiden Werke müßte natürlich zu Ungunsten Caldaras ausfallen, zur Metastasio-Passion verhält sich aber doch „La morte di Cristo" ungefähr wie die Johannes- zur Matthäuspassion. Ihre Musik ist weniger einheitlich, weniger abgeklärt als diejenige zur Passion nach Metastasio, läßt aber einige Nummern umso heller hervortreten. Gleich das Grave der instrumentalen Einleitung weist auf ein tiefernstes Werk hin, ihr Andante fugiert über ein abfallendes Tränenmotiv (Nb. 14a), und die erste Arie der Maddalena „Deh scogliete, o mesti lumi" überrascht durch Originalität in Stimmführung und Klangfarbe. In dieser Arie, einer großen Totenklage, intonieren zwei Posaunen schlichte Rhythmen über ineinandergreifenden Arpeggien der Streichbässe und Fagotte, später der unisono geführten Violinen und Violen (Nb. 14b). Weitere Arien der Maddalena, einer vorzugsweise mit Liebe behandelten Figur, werden von Soloinstrumenten begleitet, die eine vom Scialmo (Schalmei), eine andere von der Violine. Gebrochene Akkorde der Violinen, denen stets ein Echo in den Bratschen folgt, kennzeichnen eine Arie des Nicodemo; in der reichen Durchführung des Schlußchors des ersten Teils bekundet sich der wegen seiner Leistungen im Palestrinastil berühmte Meister.

Äußerlich bietet Caldara in der Passion nach Metastasio dasselbe Bild, zeigt dieselbe Folge von Rezitativ und Arie mit Chorabschluß der beiden Hauptteile, nur ist hier dieser Schematismus noch konsequenter, für uns Moderne zwar monotoner, aber vollendeter für die Hörer eines formalistischen Zeitalters, das nicht nach Realismus, sondern nach Abklärung, nach Schönheit verlangte. Wenn bei Caldara das thematische Material der Arie zuerst im Orchesterritornell ausgebreitet und dann mit der Singstimme vereint wiederholt wird, so ist das ja auch Bachs Verfahren, aber bei Caldara geschieht es konsequenter, also einseitiger, denn Bach entwickelt sein Anfangsmotiv im Ritornell selbständig, nicht einfach als Vorwegnahme des gesanglichen Teils. Er ist in seinen Mitteln reicher als der Italiener. Und doch darf Caldaras Passion die würdigste der hier erwähnten Vertonungen der Passion Metastasios genannt werden, denn ihre Haltung ist bestimmt durch die strenge Kontrapunktik der alten Kirchenmusik und gekennzeichnet durch den Ernst, der nach unsern, wenn auch nicht nach den Begriffen der Neapolitaner, für eine Passionskomposition unerläßlich ist. Nur ein gewisser Mangel an Phantasie läßt ab und zu einen etwas scholastischen Eindruck aufkommen, aber die Kraft, mit der die offensichtlich im Hinblick auf kontrapunktische Entwicklung erfundenen Themen durchgeführt werden, verdient Bewunderung. Es ist die Sprache einer originellen und tief veranlagten Persönlichkeit, die diese Themen doch stets dem Ausdruck

dienstbar macht, und deren charakteristische Wendungen stets den Affekt der Worte berücksichtigen. Man beachte in dieser Hinsicht die für den Ausdruck des Schmerzes bevorzugten chromatischen Motive.

Wenn die Folge der Stücke etwas gleichmäßig erscheint, so ist ihr Inhalt doch recht verschiedenartig; jede Arie ist ein kleines individuelles Kunstwerk. In der Arie des Giovanni „Torbido mar" wird eine Sturmfigur, stark stilisiert zwar und für uns kaum mehr als solche wirkend, konsequent festgehalten, ganz wie in Begleitungen der romantischen Zeit, etwa im Liede Schuberts (Nb. 15a), eine Baßarie des Giuseppe „All' idea de tuoi pericoli" bezieht die Singstimme im doppelten Kontrapunkt ganz in das Gewebe der Instrumentalstimmen ein, sodaß sie nur noch als gleichberechtigter Teil des Ganzen, nicht mehr dominierend erscheint (Nb. 15b). Abgesehen von einer Lieblingsfigur zur Aufrechterhaltung der Bewegung, die an verschiedenen Orten wiederkehrt, ist der Musik der Eindruck von Mannigfaltigkeit nicht abzusprechen; außergewöhnlich in dieser Zeit ist die Sorgfalt, mit der die dynamischen Bezeichnungen „forte" und „piano" in der ganzen Partitur eingezeichnet und der im wesentlichen ebenfalls dynamisch wirkende Effekt des Wechsels von „con organo" und „senza organo" vorgeschrieben werden. Eine Sonderuntersuchung des Werkes in dieser Hinsicht könnte unsere Kenntnis der dynamischen Prinzipien der Musik des 18. Jahrhunderts wesentlich erweitern.

Der erste, der nach Caldara die Passion Metastasios komponierte, war, soweit nachweisbar, Niccolò Conti in Neapel. Man weiß von ihm nur, daß er zwei Opern und ein Oratorium geschrieben hat, die Partitur seiner Passion (datiert 1739) legt den Schluß nahe, ihr Autor sei Violinist gewesen. Keine andere ist so reich mit virtuosen Geigenpassagen ausgestattet, überall finden sich Sechzehntelläufe und Arpeggien. Es ist dieselbe Lust am virtuosen Klangeffekt, die auch die Opernsinfonien der Zeit offenbaren. Eine italienische Sinfonie eröffnet auch Contis Passion, ihren Mittelteil bildet ein Violinsolo im Siciliano-Tempo, nur vom Continuo begleitet. Die in den belebten Figuren sich aussprechende Aufregung bleibt aber nicht nur äußerlich; im ersten Rezitativ des Pietro „Dove son", das als Dichtung die besondere Bewunderung der Zeitgenossen besaß, ist der Ausdruck der Unruhe auch wirklich leidenschaftlich. Hier übertrifft Conti sogar seinen Vorgänger Caldara. Im übrigen offenbart sich neben der Instrumentalvirtuosität auch schon ein selbstherrliches Vordrängen der Gesangskoloratur. So ist gleich die erste Arie der Maddalena, die Caldara noch mit großem Ernste behandelt, bei Conti mehr tändelnd als in Trauer erregt. Die Tendenz der Schule verlangt vor allen Dingen Anmut, namentlich auch im Frauengesange.

Metastasios Passion ist, wie erwähnt, von den meisten der großen Neapolitaner der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts komponiert worden und gehört zu den gefeiertsten ihrer Schöpfungen. Die berühmteste und am öftesten aufgeführte war die Komposition Jommellis, großen Ansehens erfreuten sich aber auch diejenigen von Paisiello und Salieri. Abgeschlossen wird die lange Reihe durch Francesco Morlacchi (1784—1841), den letzten Vertreter des Italienertums in Dresden. Im Jahre 1812 ist seine Passion dort aufgeführt worden, wobei sie sich, wenn man den Zeitungsberichten Glauben schenken darf, noch immer als zeitgemäß genug erwies, um mit Begeisterung aufgenommen zu werden.

Wir blicken zurück. Die Verschiedenheit der Behandlung von Text und Musik,

die mannigfaltige Auffassung und Geistesrichtung, die in Neapel neben dem italienischen Sepolcro des Provenzale die Versuche Scarlattis, Feos, Gabellones und Gallos kennzeichnet, die liturgische Passion zum Oratorium zu gestalten, und in Mittelitalien nicht nur den Meister des Kontrapunkts Perti, sondern auch den Instrumentalisten Ariosti und den Mystiker Gianettini ihre verschiedenen Wege führt, sie bewährt sich auch in der Folgezeit bei den Komponisten der Passion Metastasios. Sie ist es aber vor allem, die dem Studium der italienischen Passion seinen besonderen Reiz verleiht.

## Bibliographie

Ariosti, Attilio

La Passione di Cristo. Oratorio a 5 voci con istromenti e coro in due parti. Text von Camillo Arnoaldi. Aufgeführt: Modena 1693, Wien 1709, Personen: Caifa, Sopran; Giovanni, Sopran; Pietro, Alt; Gioseffo ab Arimathia, Tenor; Pilato, Baß. Chor der Juden.

Part. Ms.: Modena, Bibl. Estense (Kat. S. 93), daselbst auch Textbuch, gedruckt in Modena 1693. (Part. Ms. auch Wien, Staatsbibl., Ms. 17100).

Caldara, Antonio

La morte e sepoltura di Cristo. Sepolcro. Dichtung von Francesco Fozio. Aufgeführt Wien 1724; Dresden 1730.

Part. Ms.: Wien, Staatsbibl., Ms. 17120. Weitere Standorte siehe bei Eitner. — (Vgl. Fürstenau, Gesch. d. Musik zu Dresden, II, S. 41.)

La Passione del Nostro Signore Gesù Cristo. Dichtung von Metastasio. Aufgeführt Wien, 4. April 1730 und 27. März 1736, Bologna 1733.

Part. Ms.: Wien, Staatsbibl., Ms. 17131. (Autogr.: Wien, Ges. d. Musikfr.). — (Vgl. Köchel, J. J. Fux, S. 547; Kirchenmusikal. Jahrb. 16, 1901, S. 59.)

Conti, Niccolò

La Passione, oratorio a 4 voci e 3 parti di coro, violini, corni, violetta e contrabasso. 1739. Pietro, Alto; Giovanni, Canto; Giuseppe di Arimathia, Tenore; Chor: Canto c. Basso.

Part. Ms. (wahrscheinlich autogr.) und St.: Neapel, Filipp. (Kat., S. 46).

Corbellini, Bernardino

Passio a due voci secundum Matthaeum in Dominica Palmarum. (Canto, Alto, Vc.; Org. fehlt).

St. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 80).

Passio a due voci secundum Joannem. (3 Canto, 2 Alto, 4 Vc., 2 Org., mit Angabe der Sänger und Spieler.)

St. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 80).

Corbisiero, Antonio

Passiones secundum Matthaeum et secundum Joannem. Nur Baß erhalten. Dat. 1794.

St. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 82).

Dota, Arcangelo

Passio del Venerdi santo sec. Joannem. S., T., B. c. Bc. Nur Turba, Testopartie stückweise (im Sopranschlüssel).

Part. Ms. autogr.: Neapel, Cons. (Kat., S. 89).

Famulari, Giuseppe

Passio feria III. con 2 voci col Bc. Turba (Ten., Baß).

Part. Ms. autogr. (datiert Neapoli 17. Aprile 1790): Neapel, Cons. (Kat., S. 97).

Passio feria IV. Turba, wie vorher, Part. Ms. (datiert Finis 7. Apr. 1791) ebenda.

Fenaroli, Fedele

Passio Dominica in Palmis. Sopr., Alt, B.-Con. Turba (Petrus-Episode fehlt).

Part. Ms. autogr.: Neapel, Cons. (Kat., S. 101).

Passio del Venerdi santo. Besetzung ebenso.

Part. Ms. autogr.: Neapel, Cons. (Kat., S. 101).

Feo, Francesco
Passio secundum Joannem a più voci con quartetto. Testo Alt, Christus, Petrus und Pilatus Tenor.
Part. Ms. (autogr.?) groß-4° in schöner Ausstattung: Neapel, Filipp. (Kat., S. 54). Moderne Kopie: Basel, Univ.-Bibl.

Gabellone, Gasparo
Passio per il Venerdi santo. Testo Alt, Cristo Baß, Turba fehlt, Continuo.
Part. Ms. (datiert 1756): Neapel, Cons. (Kat., S. 105).
Punti del Passio c. org. per la domenica delle palme e per il venerdi santo.
Part. Ms.: Mailand, Cons. (Kat., S. 136, Nr. 3505).

Gallo, Pietro Antonio
Passio secundum Joannem per il venerdi santo a quattro voci con violini. Turba (Magd, Petrus, Pilatus, Chöre der Priester und Juden). Mit bez. Baß.
Part. Ms.: London, Brit. Mus. (Kat. Hughes I, S. 389), Kopie des 18./19. Jahrh.
Passio secundum Joannem, con violini e violetta. Testo, Cristo (doppelt, für Tenor und Baß, aber nicht wörtlich gleich).
Part. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 108).

Gianettini, Antonio
La vittima d'amore o sia La morte di Cristo. Oratorio in 2 parti. Dichtung von Francesco Torti. Aufgeführt Wien 1704. Personen: Jesus, Maria, Johannes, Chor der Engel.
Part. Ms.: Wien, Staatsbibl., Ms. 17684. (Vgl. Köchel, J. J. Fux, S. 524; Wellesz in: Studien z. Musikw. 6, S. 53f.) Moderne Kopie: Basel, Univ.-Bibl.

Morlacchi, Francesco
La Passione di Gesù Cristo. Oratorio in 2 parti. Dichtung von Metastasio. Aufgeführt in Dresden 1812.
Part. Ms.: Florenz, Istit. musicale (Kat., S. 109). — (Vgl. Schering, Gesch. d. Oratoriums, S. 229.)

Pera, Gerolamo
Tractus Turbae ac Improperia Feriae VI. in Parasc., 1767, per 3 e 4 voci. (Matthäuspassion f. 3 Männerstimmen, 2 Ten, und Baß).
Part. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 146).
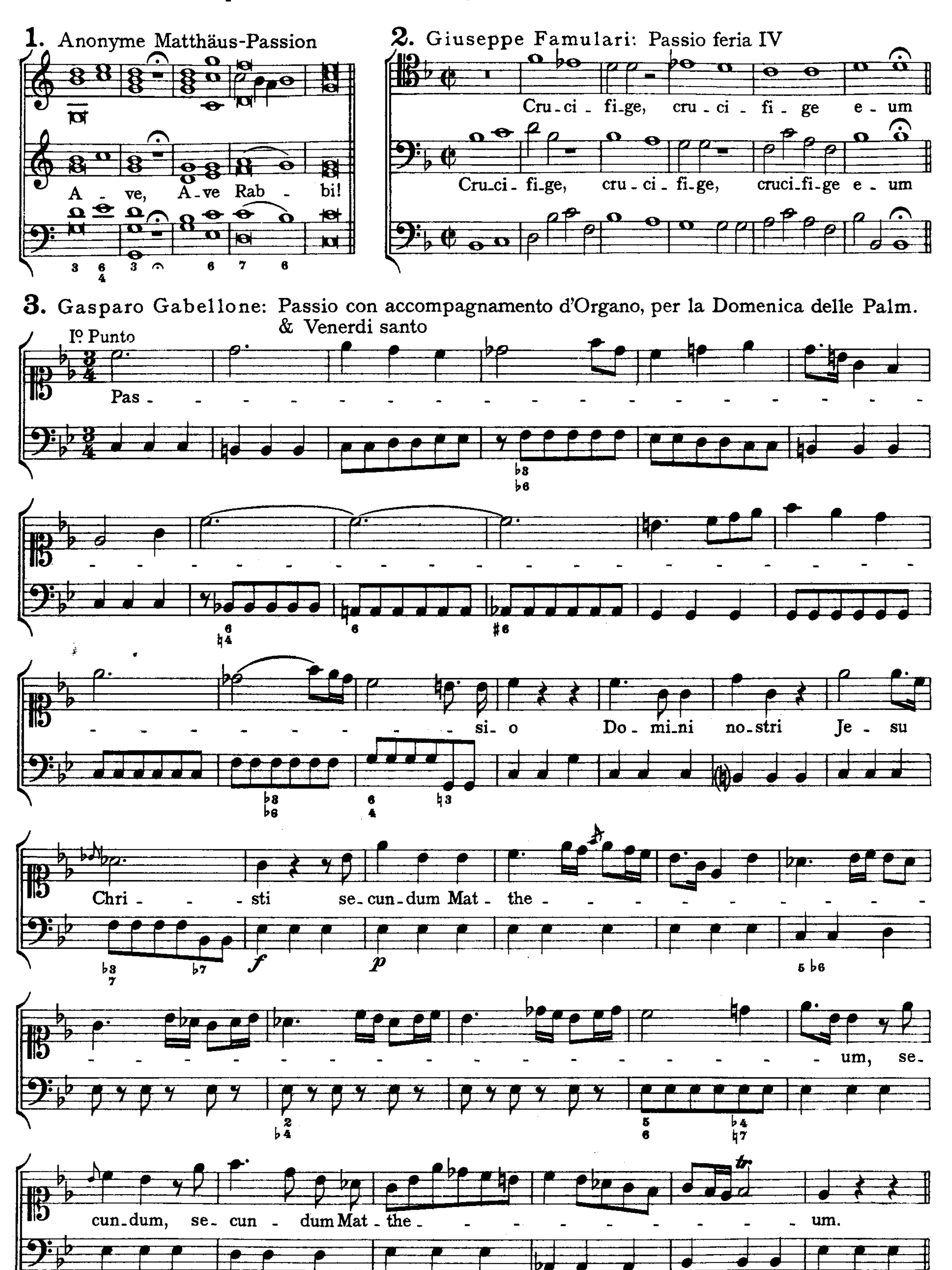
Perrino, Marcello
Passio secundum Matthaeum per voce di canto solo e coro c. Bc. (Testo zum Teil komponiert.)
Part. Ms., St.Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 152).

Perti, Jacopo Antonio
Oratorio della Passione a 5 voci con stromenti, composto da Perti l'anno 1685. (Maria und Maria Maddalena Sopran, Giovanni Alt, Gioseffo Tenor, Centurione Baß, Coro.) 2 Viol., Cont.
Part.Ms.: Bologna, Liceo musicale (Kat., Bd. 3, S. 15). — (Vgl. Pasquetti, L'oratorio mus. in Italia, S. 297.)
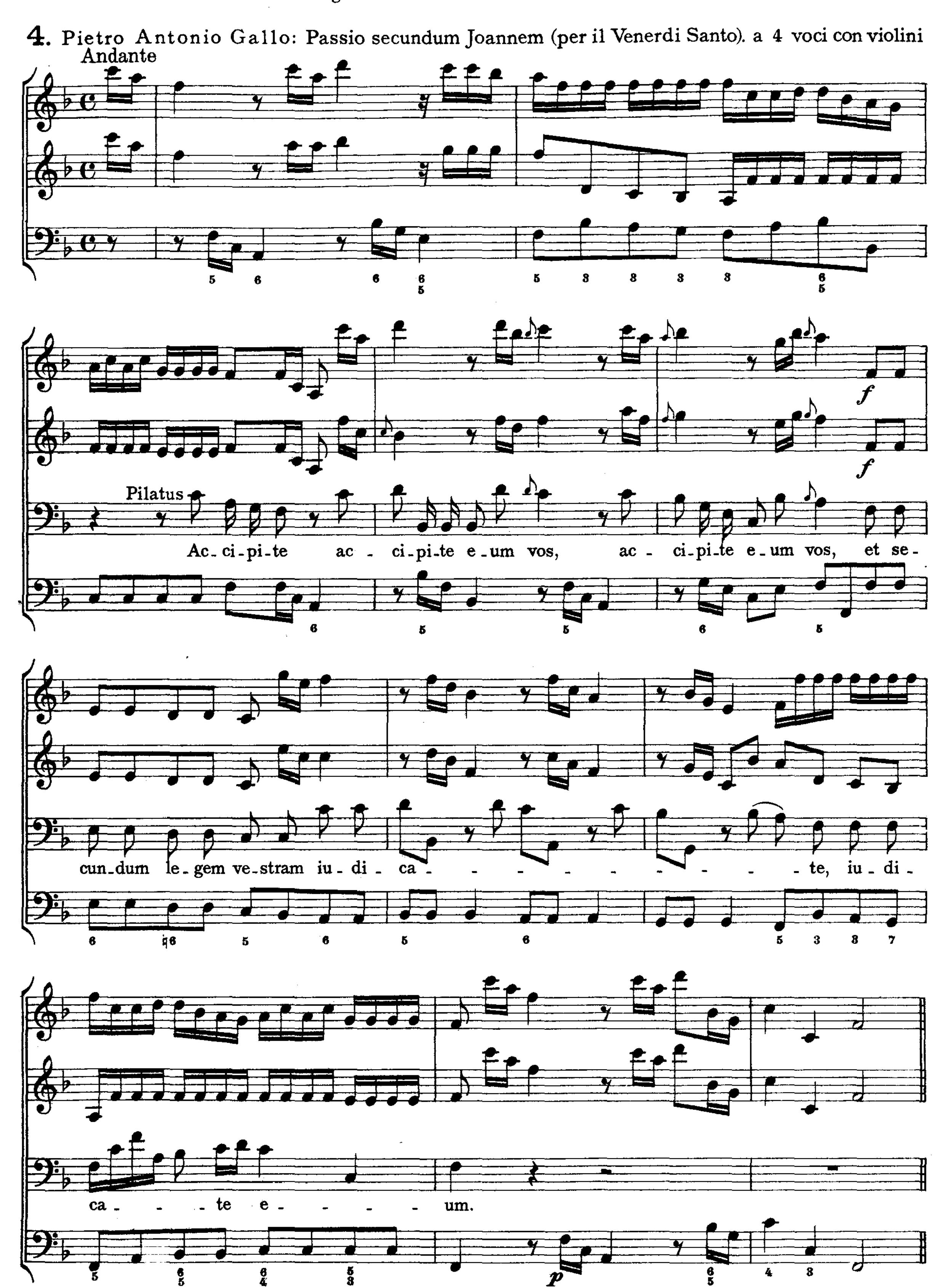
Provenzale, Francesco
La Passione. Dialogo a 5 voci con violini. (2 Viol., B.)
Kopie Ms. („Vitus scripsit 1686"): Neapel, Filipp. (Kat., S. 78).
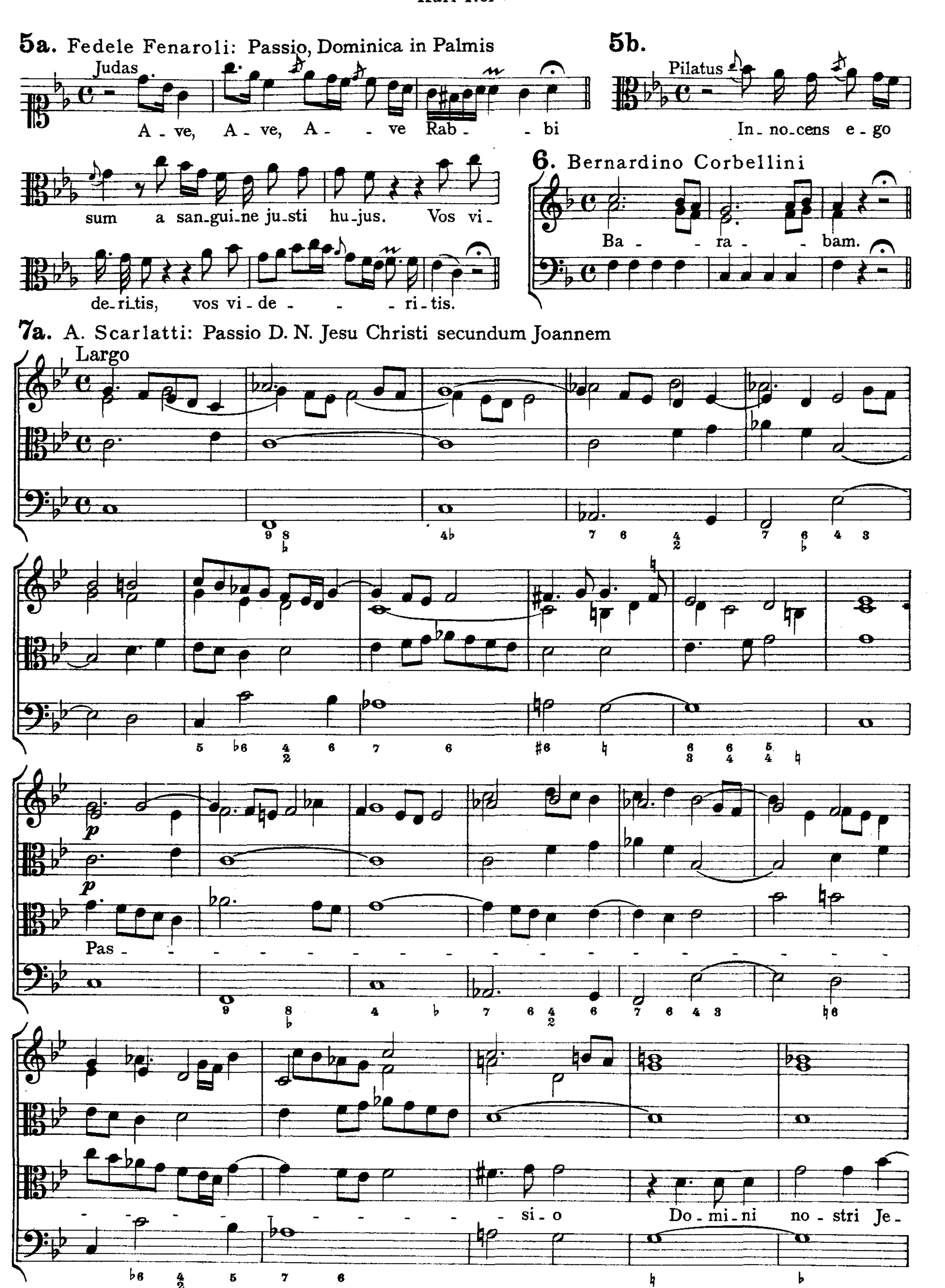
Scarlatti, Alessandro
Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem. Per voce sola di contr'alto con violini e Turba (coro). 2 Viol., Violetta, B., B.Cont., 2 in Partitur notierte „Concertini", außerdem einzelne Instrumentalstimmen, und Testo mit Cont. Jesus Baß, Petrus und Giudeo Tenor della Turba, Ancilla Sopr. della Turba, Pilatus Alto della Turba, Testo im Altschlüssel.
Part. Ms. autogr., quer-4°: Neapel, Cons. (Kat., S. 178). — (Vgl. Dent, A. Scarlatti, 1905, S. 170). Moderne Kopie: Basel, Univ.-Bibl.
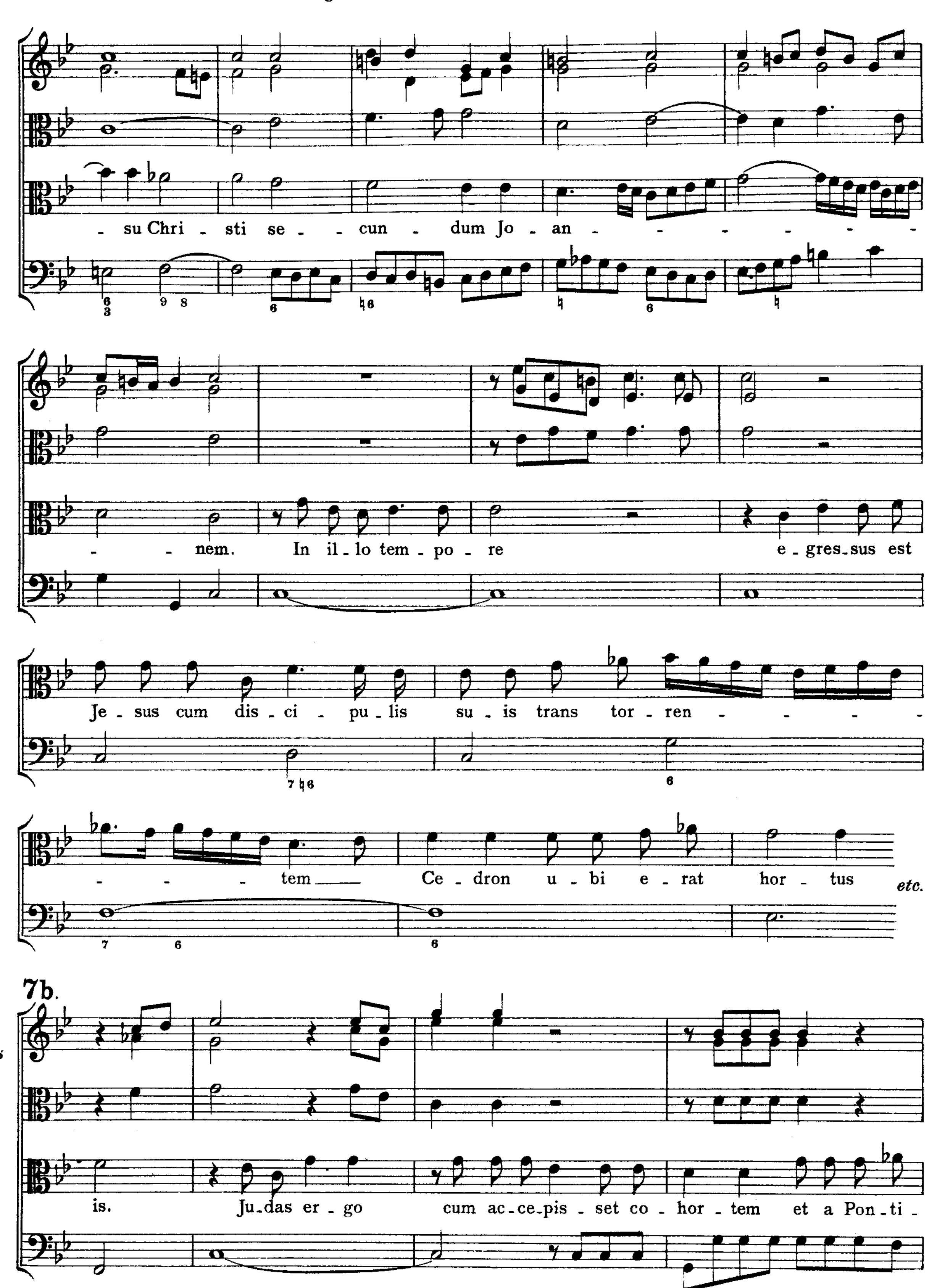
Speranza, Aleessandro
Turba einer Matthäuspassion, datiert 1814, sowie einer Johannespassion, vierst., mit Soli und Chor, Cont. Part. Ms.: Neapel, Cons. (Kat., S. 182).


1. Anonyme Matthäus-Passion
A - ve, A-ve Rab - bi!
3 6 4 3 6 7 6
2. Giuseppe Famulari: Passio feria IV
Cru-ci - fi-ge, cru - ci - fi - ge e - um
Cru-ci - fi-ge, cru - ci - fi-ge, cruci-fi-ge e - um
3. Gasparo Gabellone: Passio con accompagnamento d'Organo, per la Domenica delle Palm. & Venerdi santo
I° Punto
Pas - - - si- o Do - mi-ni no-stri Je - su
Chri - - - sti se-cun-dum Mat - the - - - um, se-
cun-dum, se- cun - dum Mat - the - - - um.
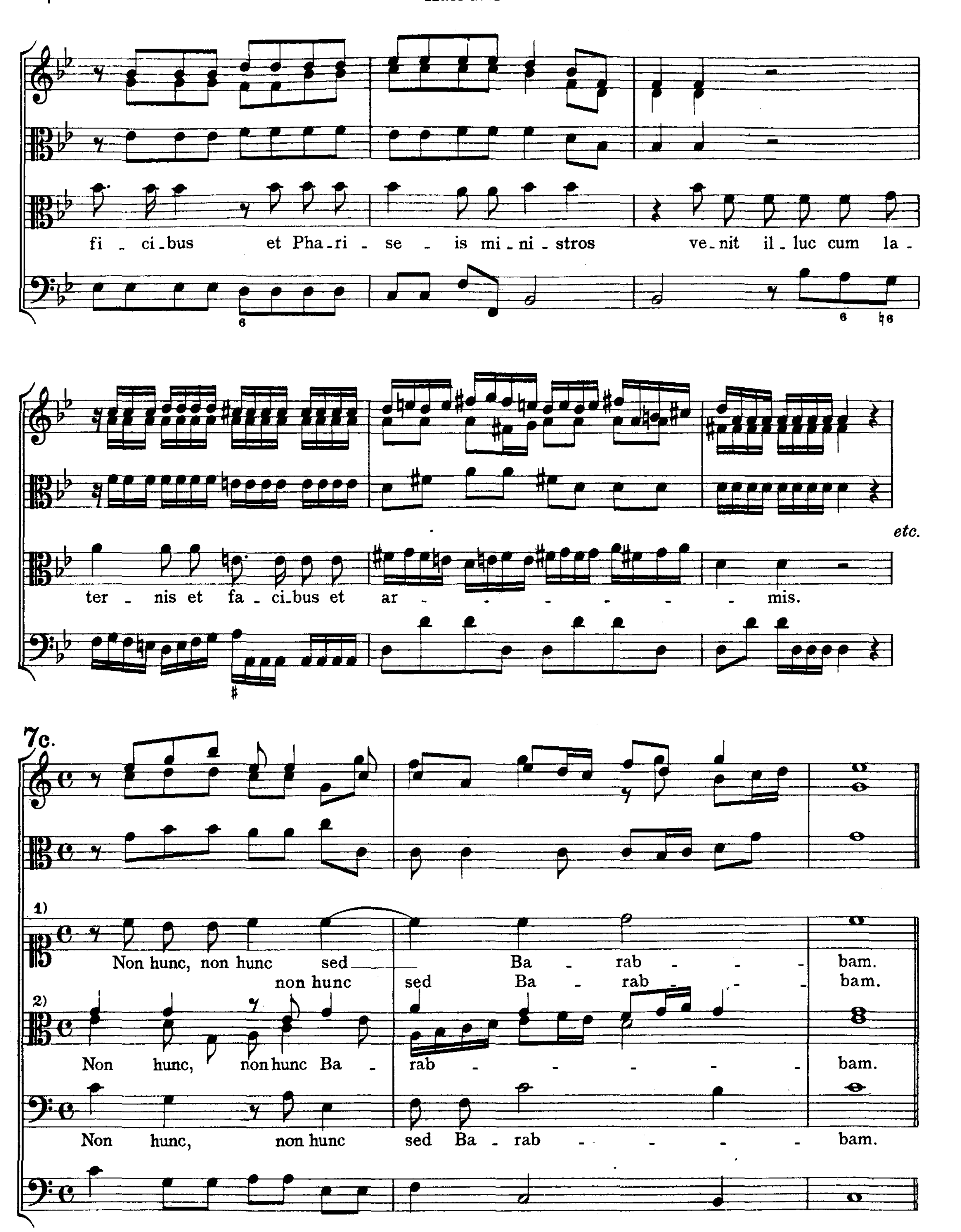
4. Pietro Antonio Gallo: Passio secundum Joannem (per il Venerdi Santo). a 4 voci con violini
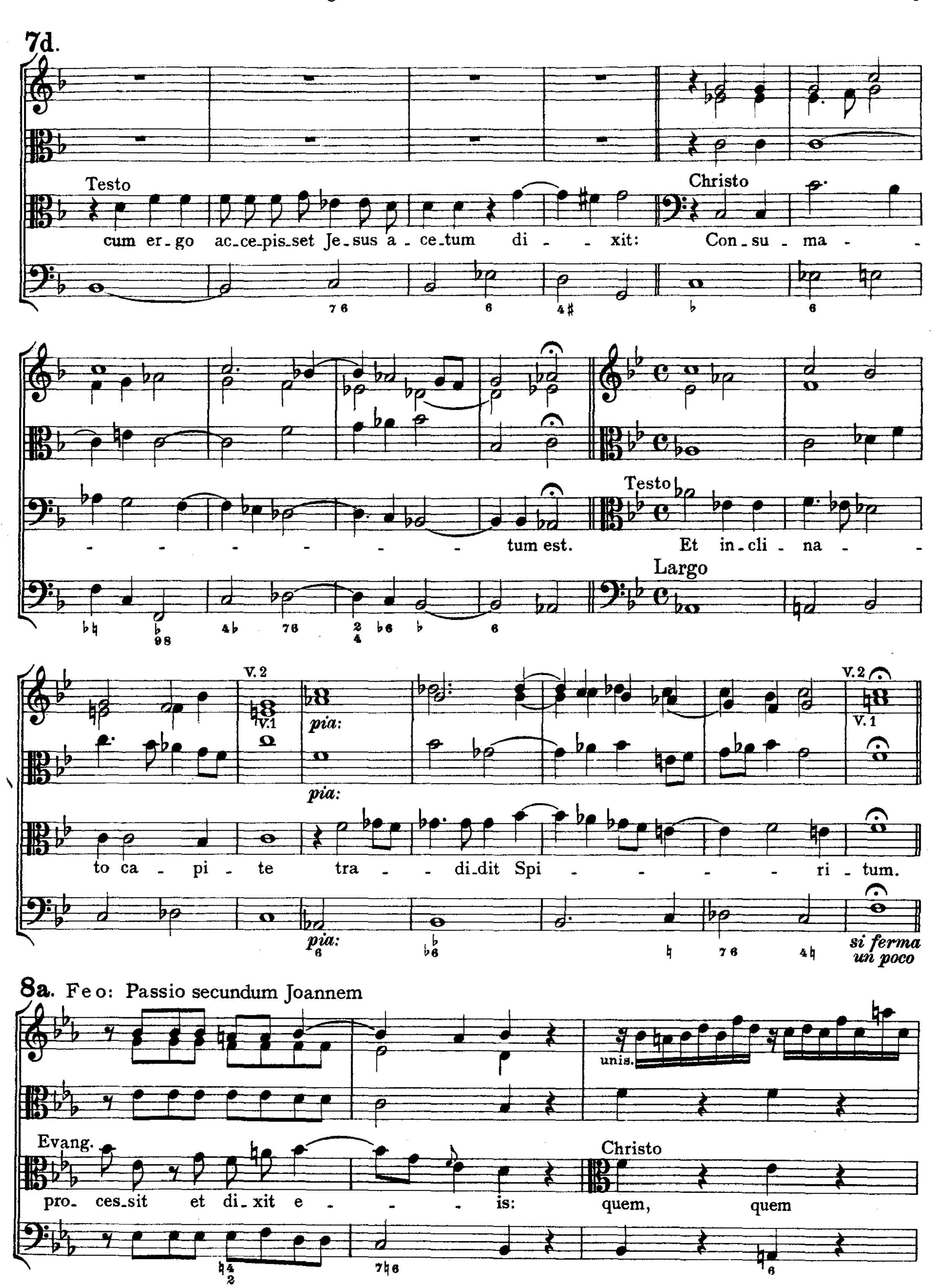



5a. Fedele Fenaroli: Passio, Dominica in Palmis
Judas
A - ve, A - ve, A - - ve Rab - - bi
5b.
Pilatus
In - no - cens e - go
sum a san - gui - ne ju - sti hu - jus. Vos vi -
de - ri - tis, vos vi - de - - - ri - tis.
6. Bernardino Corbellini
Ba - - ra - - bam.
7a. A. Scarlatti: Passio D. N. Jesu Christi secundum Joannem
Largo
Pas - - - si - o Do - mi - ni no - stri Je -
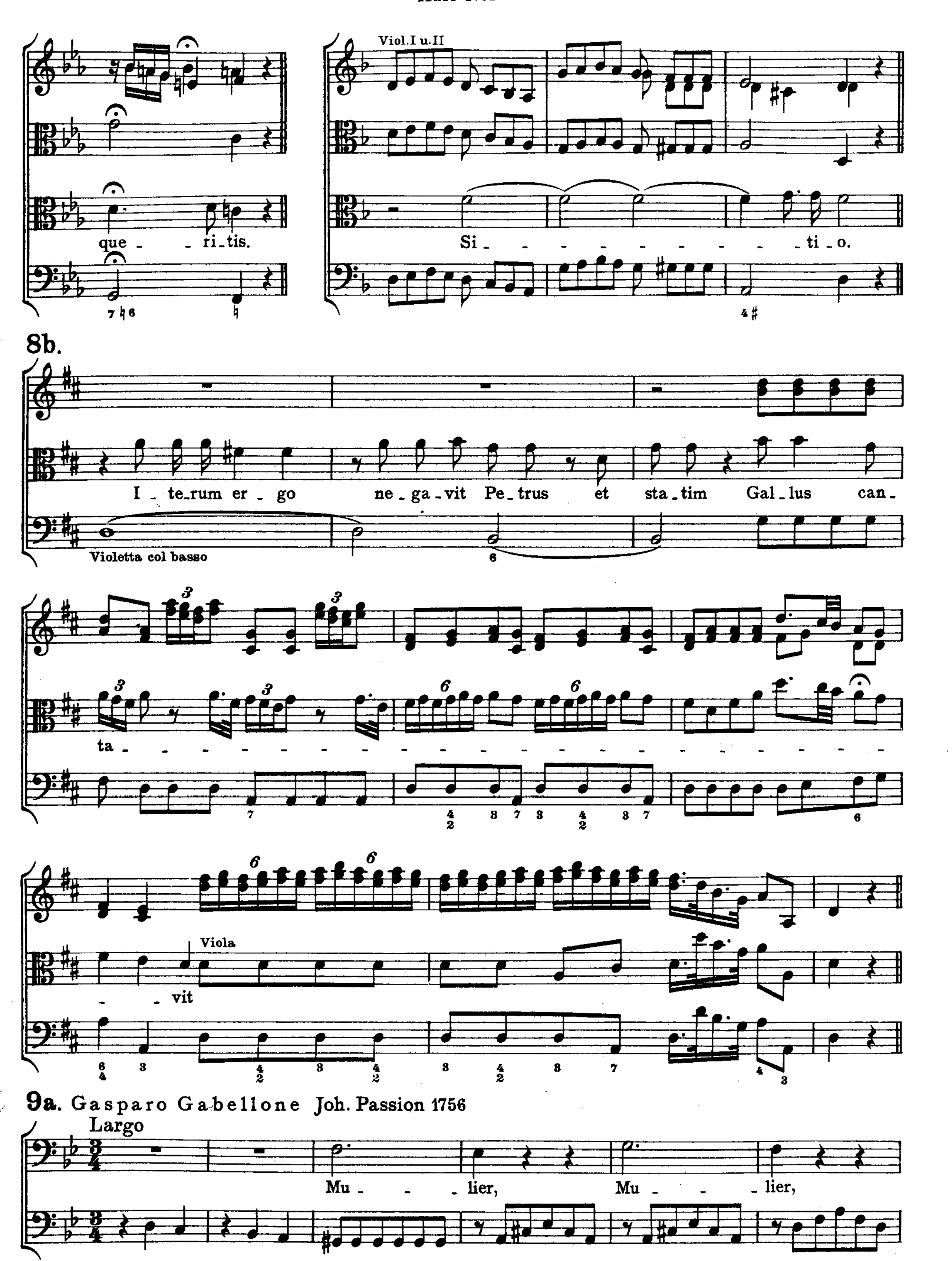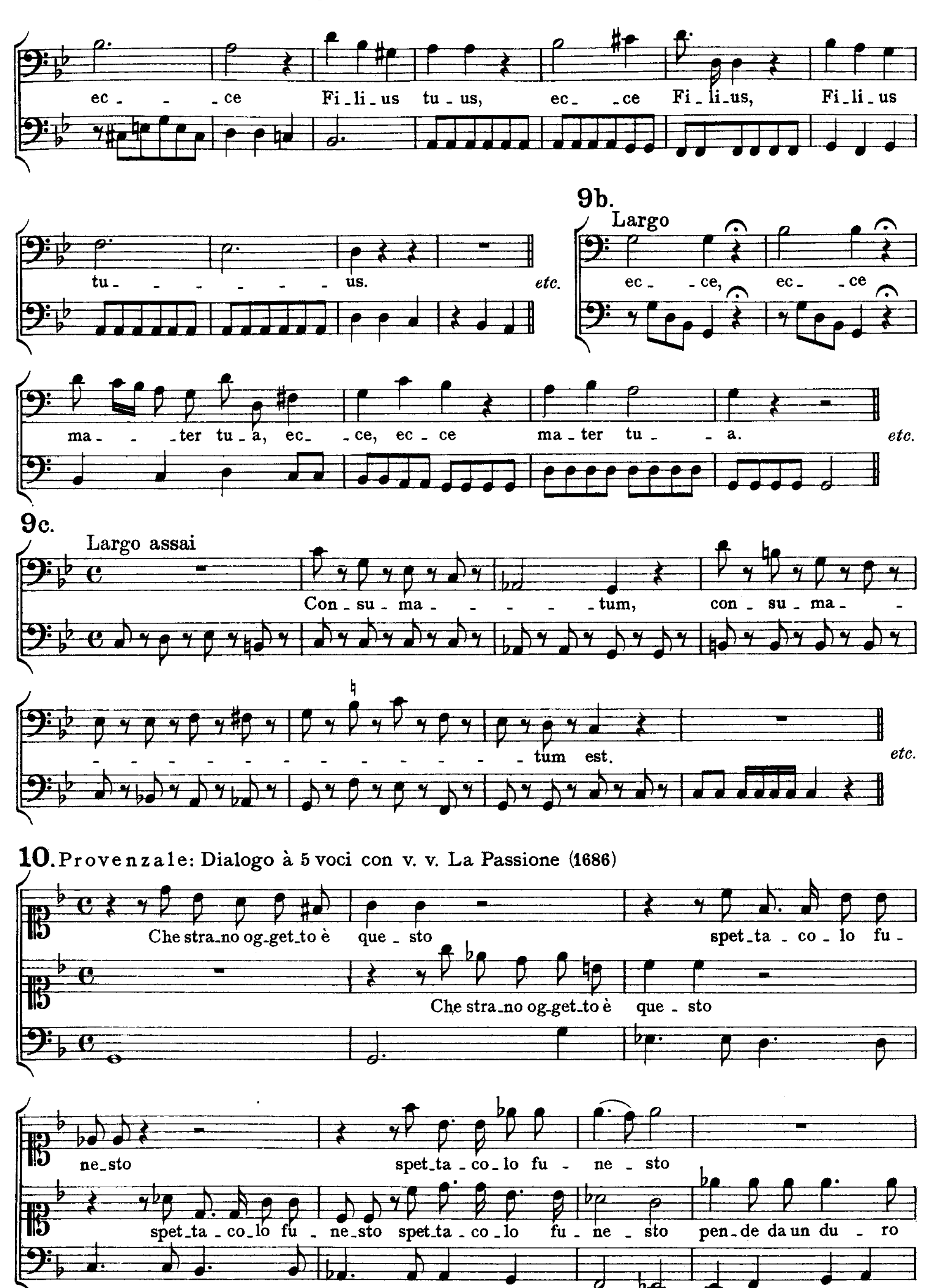


su Chri - sti se - - cun - dum Jo - an - - - - - - -
- - nem. In il-lo tem-po-re e-gres-sus est
Je-sus cum dis-ci-pu-lis su-is trans tor-ren - - - -
- - - tem Ce-dron u-bi e-rat hor-tus etc.
7b.
is. Ju-das er-go cum ac-ce-pis-set co-hor-tem et a Pon-ti-
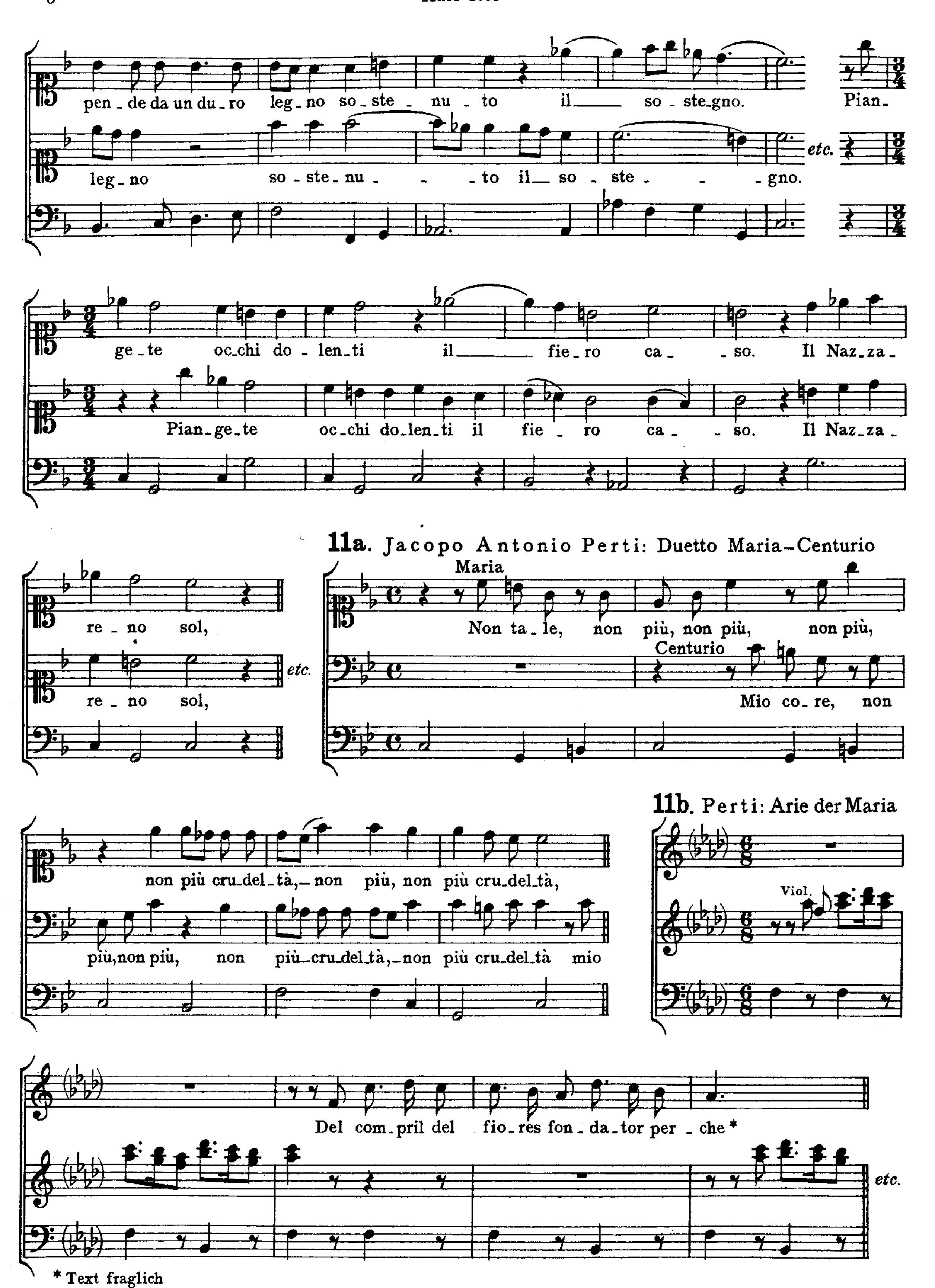



1) In der Vorlage irrtümlicherweise Mezzosopranschlüssel
2) In der Vorlage steht für die zweite Stimme irrtümlicherweise der Tenorschlüssel
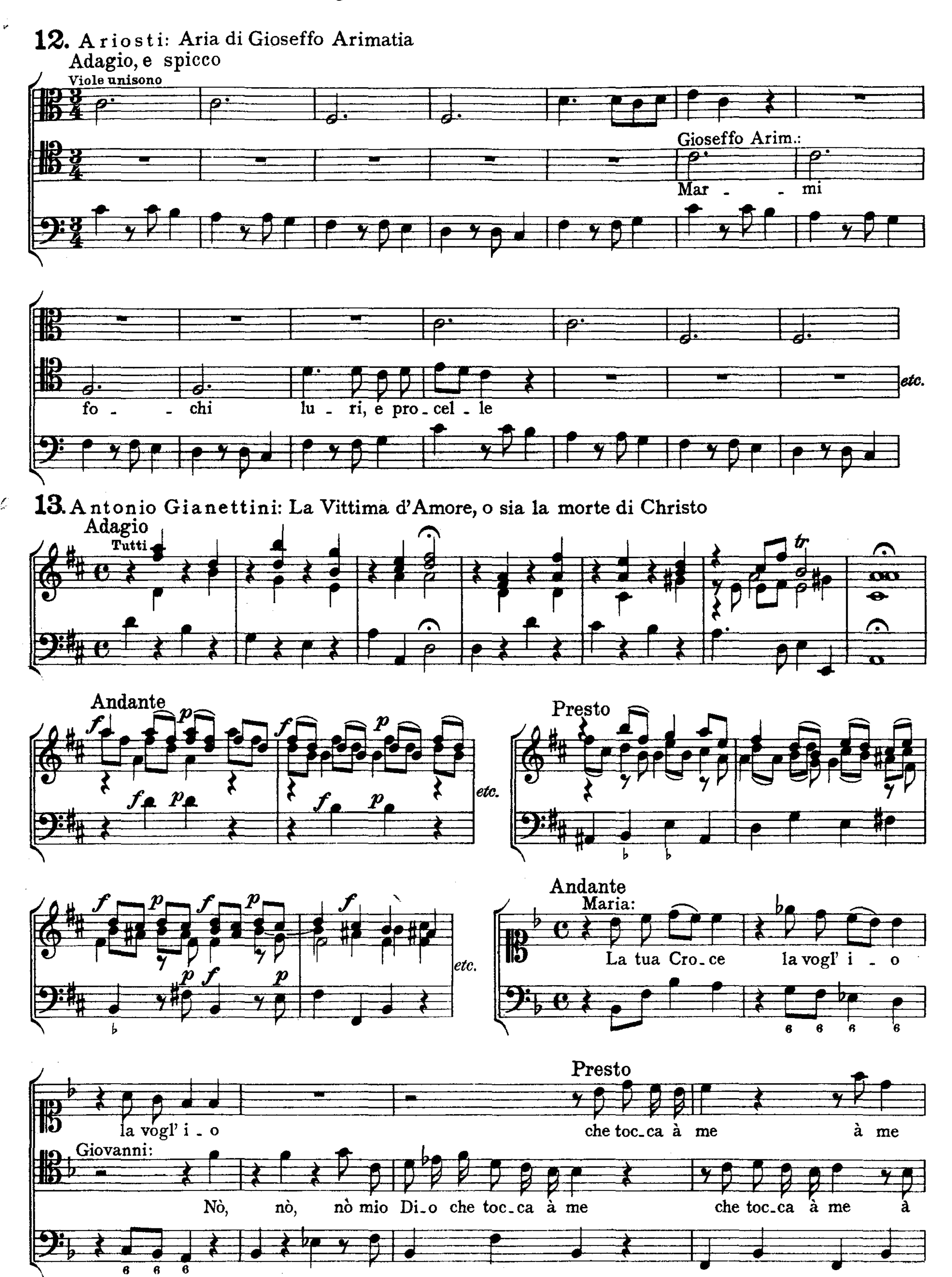

7d.
Testo
cum er_go ac_ce_pis_set Je_sus a_ce_tum di - - xit:
Christo
Con_su_ma - - - - - - - - - tum est.
Testo
Largo
Et in_cli_na - - to ca - pi - te tra - - di_dit Spi - - - - ri - tum.
V. 2
V. 1
pia:
si ferma un poco
8a. Feo: Passio secundum Joannem
unis.
Evang.
pro_ ces_sit et di_xit e - - - is:
Christo
quem, quem
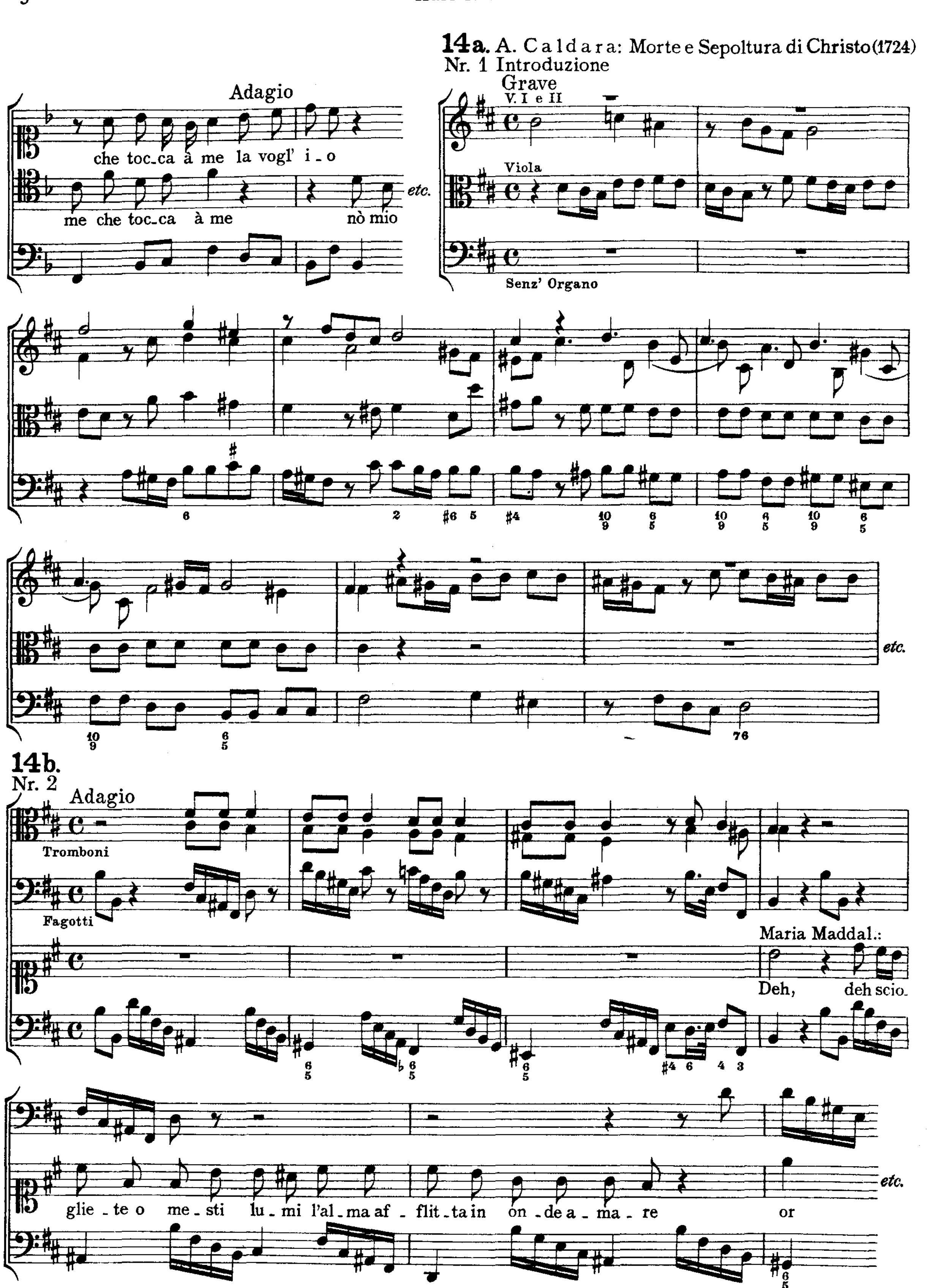

Viol. I u. II
que - ri-tis.
Si - ti-o.
8b.
I-te-rum er-go ne-ga-vit Pe-trus et sta-tim Gal-lus can-
Violetta col basso
ta - vit
Viola
9a. Gasparo Gabellone Joh. Passion 1756
Largo
Mu - lier, Mu - lier,
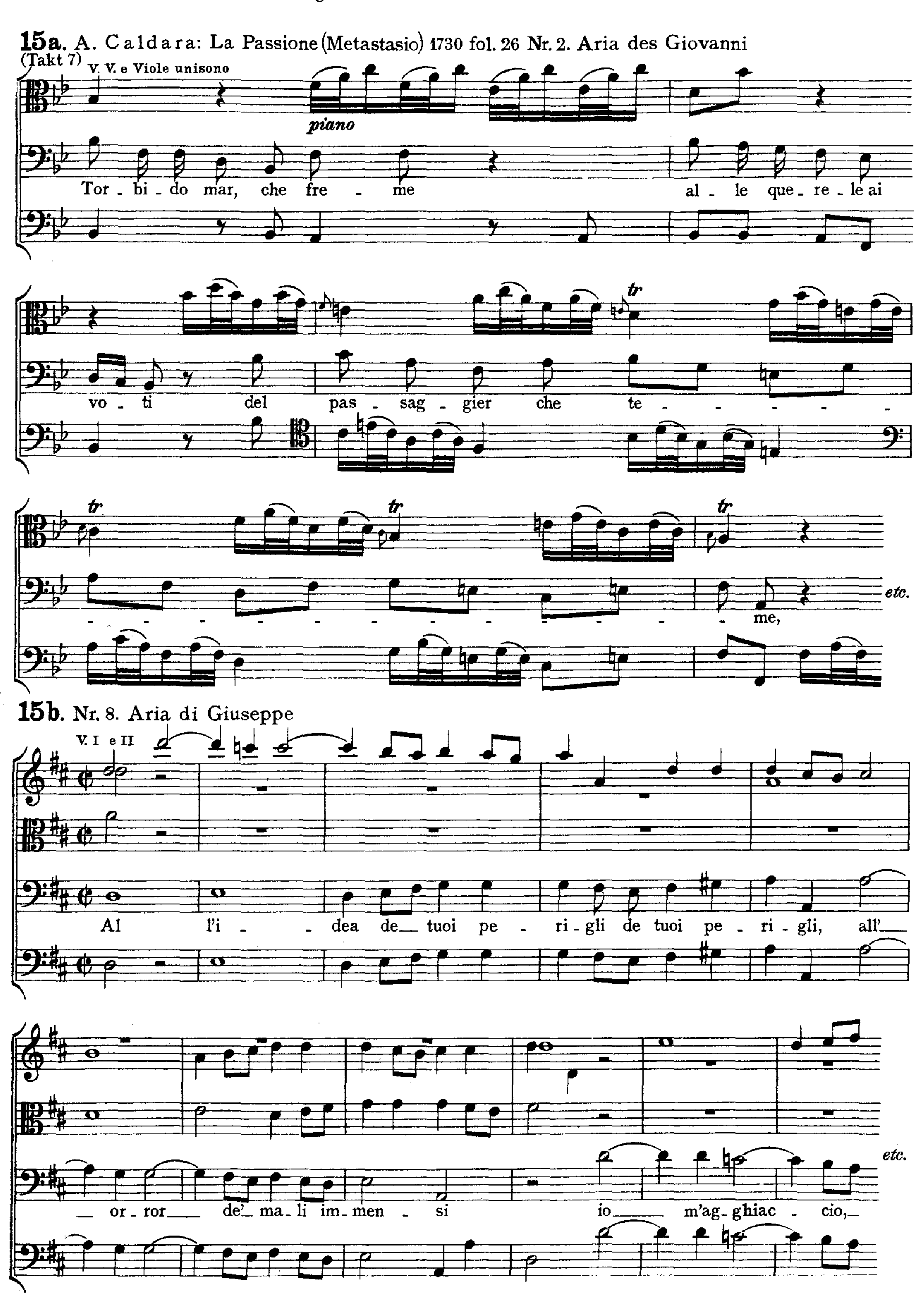

ec- -ce Fi-li-us tu-us, ec- -ce Fi-li-us, Fi-li-us
tu- - - - - - - us.
etc.
9b.
Largo
ec- -ce, ec- -ce
ma- -ter tu-a, ec- -ce, ec-ce ma-ter tu- -a.
etc.
9c.
Largo assai
Con-su-ma- - - - - -tum, con-su-ma-
- - - - - - - - - - - - - -tum est.
etc.
10. Provenzale: Dialogo à 5 voci con v. v. La Passione (1686)
Che stra-no og-get-to è que-sto spet-ta-co-lo fu-
Che stra-no og-get-to è que-sto
ne-sto spet-ta-co-lo fu-ne-sto
spet-ta-co-lo fu-ne-sto spet-ta-co-lo fu-ne-sto pen-de da un du-ro




* Text fraglich


12. Ariosti: Aria di Gioseffo Arimatia
Adagio, e spicco
Viole unisono
Gioseffo Arim.:
Mar - - mi
fo - - chi lu - ri, e pro - cel - le
etc.
13. Antonio Gianettini: La Vittima d'Amore, o sia la morte di Christo
Adagio
Tutti
Andante
etc.
Presto
etc.
Andante
Maria:
La tua Cro - ce la vogl' i - o
la vogl' i - o che toc - ca à me à me
Presto
Giovanni:
Nò, nò, nò mio Di - o che toc - ca à me che toc - ca à me à


Adagio
che toc-ca à me la vogl' i-o
me che toc-ca à me nò mio
etc.
14a. A. Caldara: Morte e Sepoltura di Christo (1724)
Nr. 1 Introduzione
Grave
V. I e II
Viola
Senz' Organo
etc.
14b.
Nr. 2
Adagio
Tromboni
Fagotti
Maria Maddal.:
Deh, deh scio-
glie-te o me-sti lu-mi l'al-ma af-flit-ta in on-de a-ma-re or
etc.


15a. A. Caldara: La Passione (Metastasio) 1730 fol. 26 Nr. 2. Aria des Giovanni
(Takt 7)
V. V. e Viole unisono
piano
Tor - bi - do mar, che fre - me al - le que - re - le ai
vo - ti del pas - sag - gier che te - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - me,
etc.
15b. Nr. 8. Aria di Giuseppe
V. I e II
Al l'i - - dea de tuoi pe - ri - gli de tuoi pe - ri - gli, all'
or - ror de' ma - li im - men - si io m'ag - ghiac - cio,
etc.

# Louis Köhler

Von

Erwin Kroll, Berlin

Louis Köhler (1820—1886) ist den meisten von uns höchstens noch als Herausgeber „instruktiver“ Klaviermusik bekannt. Er ist aber mehr gewesen als ein erfolgreicher Musikerzieher, nämlich ein wichtiger Bannerträger der „neudeutschen“ Musik, ein umfassend gebildeter, sprachgewaltiger Kritiker. Wir pflegen das musikalische Leben vergangener Zeiten nach den jeweiligen Höhepunkten der Entwicklung, nach den großen schöpferischen Persönlichkeiten und ihren Werken zu beurteilen, ohne zu bedenken, daß Gipfel ohne Träger nicht stehen können. Ein solcher Träger der Musik seiner Zeit ist Louis Köhler gewesen. Er kam nicht von außen, nicht vom „Literarischen“ her zu seinem Berufe, so sehr er das ausdeutende Wort beherrschte, sondern fühlte sich stets als Musiker. Der Lehrtrieb, von Anfang an in ihm rege, lenkte sein musikalisches Schaffen zwar in die Richtung anspruchsloser klavieristischer Gebrauchsmusik; den Pulsschlag der neuen musikalischen Entwicklung konnte er in ihm gleichwohl nicht unterdrücken. „Das Beste, was ich lernte war, daß ich einsah, wie die damalige Opernmacherei den Teufel nichts tauge und daß ich auf einen warten müsse, der mir's zeige, wie man's mache. Und da kam denn, wie auf Bestellung, Richard Wagner, dem man's leider nicht nachmacht, auch wenn man's ebenso macht“. Der dieses bekannte, hat zwar nach einigen bedeutsamen Versuchen das Feld der Oper verlassen, aber unter seinen über die Opuszahl 300 hinausreichenden musikalischen Schöpfungen findet sich auch sonst noch manches Zukunftsweisende. Immerhin mußte der schaffende Musiker dem Musikerzieher weichen. Es wurde Köhlers Schicksal, die neue Musik seiner Zeit eher dienend (nämlich betrachtend, urteilend, lehrend) zu empfangen.

Das schriftstellerische Lebenswerk Köhlers würde, wenn es einmal gesammelt ist, eine stattliche Reihe von Bänden ergeben. Schreiber dieser Zeilen hat 1933 einige wichtige Schriften Köhlers in einem Bändchen („Aus den Werdejahren der neudeutschen Musik“) zusammengefaßt, das zwar im Verlage der Königsberger Hartungschen Zeitung erschien, aber nach dem Eingehen dieses Verlages nicht mehr im Buchhandel vertrieben werden konnte und nur einigen großen Bibliotheken zur Verfügung gestellt wurde. Die nachfolgenden Bemerkungen wollen lediglich als Skizze gewertet werden, aus der das farbige Gemälde der Gesamtpersönlichkeit Köhlers erst noch zu entwickeln wäre.

Die „Jugenderinnerungen“ des am 5. September 1820 in Braunschweig Geborenen zeigen uns, wie sicher das Pflänzlein Musik bei Köhler inmitten eines dünnen Bodens Wurzel faßte, und geben zugleich ein buntes Bild von den musikalischen Zuständen im kleinbürgerlichen Norddeutschland der Biedermeierzeit. Der Knabe hatte das Glück, in seiner Vaterstadt tüchtige Lehrer zu finden. Kurrendechor und Militärmusik boten ihm entscheidende Anregungen. Bald erteilte er selbst Klavierstunden und geigte im Hoftheaterorchester mit. Methfessels Orchesterkon-

zerte und die Aufführungen des berühmten Müllerquartetts ließen ihn musikalisch weiterreifen, so daß er schon 1839 bei einem Konzert in Potsdam mitwirkte, worauf ihn ein wohlhabender Verwandter zur weiteren Ausbildung nach Wien schickte. Die Wiener Lehrjahre des musikalisch Aufstrebenden standen, wie aus seinen „Erinnerungen an Walter von Goethe", den liebenswürdigen Enkel des Dichters hervorgeht, im Zeichen der besten Lehrmeister. C. M. v. Bocklet gab ihm den letzten pianistischen Schliff, Sechter und Seyfried förderten ihn theoretisch so weit, daß er mit eigenen musikalischen Schöpfungen, insbesondere Bühnenmusiken und Opern, in Wien und Braunschweig Erfolge zu erringen begann. Wagners aufsteigender Stern hemmte sein Opernschaffen, aber das Theater als solches lockte ihn immer noch. So kam es, daß er seine Vaterstadt Braunschweig, in die er 1843 zurückgekehrt war, wieder verließ und nach kurzen Wandermonaten, die er als Korrepetitor an kleinen ostmärkischen Bühnen verbrachte, 1845/46 in Königsberg landete. 1847 war er hier zweiter Musikdirektor und Chordirigent am Stadttheater. Auch den Königsberger Sängerverein leitete er damals und zog mit ihm zum Deutschen Sängerfest nach München.

Der Klavierunterricht, den Köhler in Königsberg einrichtete, fand einen solchen Zulauf, daß er ihn vom Jahre 1856 an in „Zirkeln" erteilen mußte. Das „Musikunterrichts-Programm" dieser (zwanzig Jahre hindurch bestehenden) Zirkel lehrt uns, daß Köhler über den Klavierdrill hinaus die Musik in den Dienst harmonischer Menschenerziehung stellte. Vielen Hunderten ist so der Segen einer musikalischen Unterweisung zuteil geworden, wie sie ähnlich gründlich und lebendig in Deutschland damals selten zu finden war und in Ostpreußen bis heute nicht wieder erreicht wurde. Adolf Jensen, Hermann Goetz, Alfred Reisenauer haben zu seinen Füßen gesessen. Über den engeren Kreis seiner Heimat hinaus aber wirkte der große Lehrer durch eine stattliche Reihe musikerzieherischer Schriften, die seiner Klaviermethode sowohl wie der allgemeinen Musikerziehung galten und mit der unter unmittelbarem Einfluß Liszts geschriebenen „Systematischen Lehrmethode für Klavierspiel und Musik" 1857/58 begannen. Gewiß ist die Zeit auch über die „Köhlersche Methode", die noch ein Hugo Riemann der Beachtung für wert hielt, hinweggegangen, aber nur in dem Sinne, daß diese Methode den Lehrern nach und nach selbstverständlich wurde. Wenn nun Köhler in seiner bei Litolff erschienen Sammlung von „Volksliedern und Volkstänzen aller Nationen" das Volkslied für einen systematisch aufgebauten Klavierunterricht auswertete, so erfüllte er als einziger schon damals Forderungen, die heute immer noch nicht allgemein beachtet werden. Das Geheimnis des gewaltigen Erfolges des Lehrers Köhler dürfte letzthin in seiner Persönlichkeit gelegen haben, die Lauterkeit der Gesinnung, umfassende humanistische Bildung, nie rastenden Fleiß, Herzensgüte und Begeisterungsfähigkeit sehr glücklich vereinte. Diese Wesenszüge waren es auch, die den Kritiker Köhler zu einem Führer unter seinen Berufsgenossen stempelte.

Der Königsberger Hartungschen Zeitung, die eine der ältesten überhaupt ist, gehörte Köhler (ganz geringe Trübungen des Vertrauensverhältnisses abgerechnet, wie sie etwa um 1858 herum eingetreten zu sein scheinen, wo die Wogen der musikalischen Fortschrittskämpfe besonders hoch gingen) fast vierzig Jahre hindurch an. Seine erste Kritik erschien am 10. Oktober 1849 und bezog sich auf

Flotows „Martha“. Sozusagen mit der kritischen Feder in der Hand ist Köhler am 16. Februar 1886 gestorben, nachdem er sich noch kurz zuvor für Webers „Silvana“ begeistert hatte. In dem Nachrufe, den die Hartungschc Zeitung ihrem treuen Mitarbeiter widmete, stehen am Schluß folgende Sätze: „Man würde sich irren, wenn man als den Grundzug der kritischen Tätigkeit Köhlers lediglich die kühle Objektivität, wie sie Männern vom Fach häufig eigen ist, betrachten wollte. In ihm paarte sich vielmehr mit der Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit des Urteils und dem feinsten künstlerischen Verständnis zugleich die lebhafteste Begeisterung für alles wahrhaft Schöne und Wahre, für alles, was aus künstlerischem Drang und innerer Notwendigkeit geschaffen war, wie er andererseits gegenüber allem Unwahren, Gemachten, kurzum aller Scheinkunst sich in der entschiedensten und rücksichtslosesten Weise ablehnend verhielt. Dazu trat seine durch und durch humane Denkungsart und seine Herzensgüte, die ihn jedes Talent und jedes echte Streben anerkennen und aufmuntern, fördern und vor Irrlehren bewahren ließ, die es liebte, das Gute hervorzuheben und die Schwächen in milderem Licht erscheinen zu lassen. Fand sich bei ihm alles zusammen, was als erste Vorbedingung für jede fruchtbringende Tätigkeit betrachtet werden muß, so zeichnete ihn als besonderer Vorzug die außerordentliche Frische und Versalität seines Geistes und die Originalität seiner Gedanken aus, ein Vorzug, der es ihm ermöglichte, immer wieder individuell zu bleiben, immer wieder Neues, Fesselndes, Anziehendes zu bieten, so unzählige Male er auch denselben Stoff besprechen mußte“.

Der musikwissenschaftlichen Forschung bleibt es, wie schon angedeutet, vorbehalten, aus den ungezählten Köhlerschen Kritiken, die die Jahrgänge der Hartungschen Zeitung bergen, und aus den sonstigen Schriften des Unermüdlichen ein vollständiges Bild des Kritikers Köhler zu entwerfen, der nicht nur einer der bedeutendsten Vorkämpfer für die Sache Wagners und Liszts gewesen ist, sondern alles, was lebenskräftig, was irgendwie schöpferisch bedeutsam war, in den Kreis seiner Betrachtungen zog und dabei die Schreib- und Notenfeder gelegentlich auch mit dem Zeichenstift vertauschte. In der von E. Kurt Fischer zusammengestellten großen „Königsberger Hartungschen Dramaturgie“ (erschienen im Verlage der Königsberger Hartungschen Zeitung) sind einige Kritiken Köhlers gesammelt und in einen großen Zusammenhang gestellt. Köhler hat aber nicht allein die Hartungsche Zeitung bedient, sondern nebenbei auch andere Blätter, vor allem musikalische Fachzeitschriften. Den „Signalen für die musikalische Welt“ war er schon 1844/45 verbunden und blieb ihnen bis zu seinem Tode treu. Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik“ hatte, als sie unter Brendels Leitung sich 1852 entschieden für den musikalischen Fortschritt einzusetzen begann, in ihm alsbald einen ihrer tapfersten Vorkämpfer. Beim Fünfundzwanzigjahr-Jubiläum dieses Blattes, 1859, entwickelte Köhler zum erstenmal einen Antrag auf Bildung eines Deutschen Musikvereins „aus der Vereinigung aller Parteien, zu dem Zwecke, das Wohl der Musikverhältnisse und Musiker tatkräftig zu fördern“. Liszt, Bülow u. a. nahmen seine Anregungen sofort auf, und so entsand am 3. Juni 1859 der Allgemeine Deutsche Musikverein. Sein eigentlicher Gründer blieb ihm, da er allzuweit von Weimar entfernt wohnte, späterhin wohl meist fern, aber er verlor die Sache des musikalischen Fortschritts nie aus den Augen. Das beweisen seine Broschüren „Die neue

Richtung in der Musik" (1864) und „Einige Betrachtungen über sonst und jetzt" (1867). Wagners und Liszts Aufmerksamkeit hatte Köhler bereits 1853 durch seine Broschüre „Die Melodie der Sprache, insbesondere ihre Anwendung auf Lied und Oper" erregt. Diesen beiden Großen blieb er Zeit seines Lebens treu und zeichnete die Erinnerungen an sie (zum ersten Male in der Allgemeinen Deutschen Musikzeitung, 1878) mit besonderer Liebe auf. Daß er trotzdem kein fanatischer Wagnerianer wurde, beweist schon die Liebe, mit der er sich auch anderen großen Talenten, wie z. B. Rubinstein, zuzuwenden verstand. Er war auch einer der ersten, die nach Schumann das Schaffen des jungen Brahms kritisch würdigten. Schon 1854 wies er auf den Zusammenhang der Brahmsschen Kunst mit der des „letzten" Beethoven hin, und 1880 gab er ein sehr beachtetes Büchlein „Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte" heraus. Trotz redlichen Bemühens hat er sich aber nicht zu einer vorbehaltlosen Wertschätzung des umkämpften Meisters entschließen können. Dazu war er in seinen entscheidenden Jugendjahren der sengenden Sonne Wagners zu nahe gekommen. Dabei war in dem, was er in der Hartungschen Zeitung und sonst über Brahms schrieb, bei aller Zurückhaltung weit mehr Verständnis als in den landläufigen Begeisterungsausbrüchen der meisten Brahminen. Brahms selbst freilich empfand Köhlers Kritik als ausgesprochen unfreundlich und fragte mit galligem Humor bei seinen Freunden hin und wieder brieflich an, ob „Köhler noch weiter kohle". Die übrigen Großen im Reiche der Musik dagegen dankten dem Unermüdlichen durch mannigfache Gunstbezeugungen. Auch der preußische Staat schloß sich, wenngleich spät, durch Verleihung des Professortitels 1880 an. Erstaunlich, wie seßhaft Köhler trotz seines immer wachsenden Ruhmes blieb. Die nahen Ostseebäder, Rauschen vor allem, genügten ihm zur Ausspannung und Erholung vollkommen. Sonst mußte es wirklich ein musikalisches Ereignis sein, das den in stete Arbeit Eingespannten aus Königsberg lockte. So sah ihn München bei der Aufführung des „Tristan" (1865) und des „Rheingold" (1882).

Köhlers Nachlaß hat seine Tochter, Frau Professor Margarethe Zander (Rauschen bei Königsberg, Pr.), sorgsam gehütet und vor einiger Zeit der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek übergeben. Legen hier zahlreiche Briefe bedeutender Komponisten, vor allem Wagners und Liszts, Zeugnis von der Achtung ab, die der Musikschriftsteller und Musiker genoß, so harren die hier gleichfalls vereinigten zahlreichen Aufsätze Köhlers ebenso wie seine Kritiken für die Hartungsche Zeitung noch der Sammlung, Sichtung und Bearbeitung. Zusammen mit den ebenfalls völlig vergessenen Kompositionen dürften sie ein neues Bild eines für Ostpreußens, für Deutschlands Musikkultur hochverdienten Mannes ergeben.

# Kleine Beiträge

**Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert.** Anstellungsdekrete und Unterrichtsverträge geben oft wertvolle Einblicke in die Aufgaben des praktischen Musizierens. Sie sind nicht nur ein wichtiges Zeugnis lokaler Musikübung, sondern auch der musikalischen Praxis im allgemeinen. Zu den aus dem 15. Jahrhundert bekannten Berichten über das Orgelspiel gibt uns ein Unterrichtsvertrag, den der Priester Wilhelm Passaplan zu Freiburg i. Ue. mit dem Franziskaner Wilhelm Gruyère 1456 geschlossen hat, eine Ergänzung. Ein Schreiben des Freiburger Rats[1] bezeichnet das Ziel des Unterrichts, der sich auf zwei Jahre erstrecken solle: „Videlicet, quod dictus frater Guillelmus promittit dicto Domino Willelmo docere bene et fideliter ludere in organis sex carmina notata in suo libro de quibus ipsis constat; necnon etiam, quod sciet ludere in organis omnia ea, quae solmisare noveret de plano cantu tantum et ad hoc diligentiam adhibere debet . . .“[2].

In den Aufgaben wird ein Unterschied zwischen dem Spiel der „Carmina notata“ und den gregorianischen Melodien gemacht. Es bleibt die Frage offen, was unter den „Carmina notata“ zu verstehen ist, intavolierte Orgelbücher oder mehrstimmige Sätze mit Orgelbegleitung. Die mannigfachen kulturellen Beziehungen Freiburgs zu Savoyen, Burgund und Italien im frühen 15. Jahrhundert lassen hier eine Pflege der ars nova und frühburgundischen Kunst vermuten, die durch Besuche von Päpsten und Fürsten, die meist auf dem Rückweg vom Konzil zu Konstanz mit ihren Hofkapellen in Freiburg sich aufhielten[3], weitere Anregungen erfahren hat. Carmen ist auch Instrumentalstück, carmen notatum ein in Tabulatur[4] bzw. Mehrliniennotation aufgezeichnetes Orgelstück. Dies wird noch durch die Tatsache wahrscheinlich gemacht, daß Gruyère sechs dieser Stücke in seinem Buche, also zu seinem persönlichen Gebrauche aufgezeichnet hat. Bezeichnend für die Neuheit dieser Kunst und die Geheimnistuerei ist, daß in dem Unterrichtsvertrag Passaplan verpflichtet wird, niemanden zu Lebzeiten seines Lehrers in diese Kunst einzuweihen „. . . quod idem Dominus Willelmus non debet alicui personae dictam artem docere sine voluntate dicti fratris Guillelmi vita eius durante . . .“

Die zweite Forderung des Unterrichts erstreckt sich auf das Choralspiel. Es handelt sich um Choralimprovisation; denn Passaplan soll diese Kunst an allen Choralmelodien, „quae solmisare noveret“ beherrschen lernen. Hierbei ist ebenso an die Alternierweise im Vortrag zu denken, wie an selbständige Kolorierungen[5]. Die Kunst Paumanns findet hier ihre Fortführung[6]. Bezeichnend für die Stellung der Choralnotenschrift ist die Angabe, daß sie für das Orgelspiel erst notenweise gelesen werden muß (solmisare), während nur die Tabulatur als Notierung für die Orgel betrachtet wird.

---

[1] Staatsarchiv Freiburg (Schweiz), Missivenbücher, Vol. 1, fol. 644, mitgeteilt in K. G. Fellerer, Zur Musikgeschichte Freiburgs i. Ue. im 15./16. Jahrhundert (Mitteilungen der schweiz. musikforschenden Gesellschaft 1934, S. 48).

[2] Im Original steht: Guillermus statt Guillelmus, Willermo statt Willelmo, solefisare statt solmisare.

[3] 1417 Papst Martin V., 1440 Papst Felix V, 1442 Kaiser Friedrich III. u. a. Vgl. F. Ruegg, Hohe Gäste in Freiburg i. Ue. vor dessen Beitritt zur Eidgenossenschaft (in: Freiburger Geschichtsblätter XV, 1908, S. 1ff.).

[4] Vgl. hierzu A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914, S. 91ff. — L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, 1931, S. 87ff.

[5] Vgl. A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik, 1931, S. 38ff. — G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst, 1893.

[6] A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 1914, S. 15ff.

Die Alternatimpraxis[1] ist in Freiburg belegt, auch in der Fassung des Dreikönigspiels im ausgehenden 16. Jahrhundert[2], sodaß hier die Forderung nach liturgischem Alternatimspiel am nächstliegenden ist, zumal in dem Vertrag ausdrücklich vom Spiel aller Choralmelodien, also von der Ausbildung für die kirchenmusikalische Praxis die Rede ist. Diese Alternatimtechnik hat im Buxheimer Liederbuch (um 1460) ihren Niederschlag gefunden[3] und scheint in der Mitte des 15. Jahrhunderts allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. Woher Wilhelm Gruyère diese Kunst des Orgelspiels vertraut ist, ist nicht bekannt. Er ist 1452 in den Freiburger Franziskanerkonvent eingetreten[4], hier aber nur bis 1455 bezeugt. Wahrscheinlich hat er auswärts, in einem anderen Kloster, musikalische Studien getrieben und diese Kunst nach Freiburg gebracht. 1555 hat er das Kloster ohne Genehmigung verlassen[5] und scheint nur vorübergehend zurückgekehrt zu sein. Vielleicht suchte man ihn durch den Orgelunterricht Passaplans erneut an Freiburg zu fesseln.

Freiburg hatte im 15. Jahrhundert sowohl in der Franziskaner-, wie in der St. Niklauskirche neue Orgeln. Letztere wurde 1428 von Konrad Wolf aus Waldshut erbaut[6]. Schon im 15. Jahrhundert sind mehrere Umbauten des Werkes vorgenommen worden. Passaplan ist der erste namentlich genannte Organist, während das Organistenamt seit Fertigstellung des Werkes bestanden hat und in den Rechnungen mehrmals Erwähnung findet. 1463 hat es Ludwig Tuquis aus Basel übernommen, dem nach kurzer Organistentätigkeit des Franziskaners Rolet der als Orgelbauer bekannte Peter Leid 1466—1501 folgte. Im 16. Jahrhundert hatten Johann Kotter 1514—1530 und Claudius Sebastiani 1557—1565 den Freiburger Organistenposten inne. Rat und Kirchenbehörde haben großen Wert auf dieses Amt gelegt. Schon der Orgelunterricht Passaplans, der auf Veranlassung des Rates unternommen wurde, macht dieses Interesse deutlich[7]. Ob der Unterricht durchgeführt wurde, ist allerdings nicht bekannt. Weder von Passaplan noch von

---

[1] L. Söhner, Geschichte der Choralbegleitung, 1930.

[2] P. Wagner, Das Dreikönigsspiel zu Freiburg i. d. Schweiz, in: Pages d'histoire, 1903, S. 156.

[3] A. Schering, Aufführungspraxis alter Musik, 1931, S. 40. Es erscheint unverständlich, wie Th. Kroyer zu einer Leugnung des Alternatimvortrags kommen kann (in: Acta musicologica VI, Fasc. IV, S. 162). Zu den Belegen, die Schering für diese Praxis (ZMW XVII, S. 19ff.) bringt, und die noch durch manche andere zu ergänzen wären, sind vor allem die Bestimmungen des Caeremoniale episcoporum (I, cap. 28, n. 6), betr. Rezitation liturgischer Texte zu fügen.

[4] Ein handschriftliches Konventualenverzeichnis in der Bibliothek des Klosters nennt den 28. September als Eintrittsdatum; Bern. Fleury (Catalogue des religieuses du couvent des cordeliers de Fribourg 1256—1905; in: Arch. soc. hist, VIII) läßt ihn am 4. Oktober 1452 im Alter von 8 Jahren eintreten. Er bezeichnet ihn als Sohn des Notars Jean Gruyère und als sein Geburtsdatum den 8. November 1444. Dieses jugendliche Alter erscheint unwahrscheinlich, wenngleich es in den Annalen seines Vaters mitgeteilt ist: Vigilia festi b. Michaelis Archangeli Villiermus filius meus intravit claustrum religiosorum et venerabilium fratrum Minorum Friburgi et die festi b. Francisci indutus fuit habitu conventuali seu ordinis. Et crastina die ipsius festi b. Francisci in honore Dei et gloriosissime Virginis Marie eius matris et beati Francisci factum fuit magnum festum et convivium in aula claustri. Nota est etatis octo annorum in octava die novembris proxime venturi. A. Büchi, Hans Greierz und seine Annalen, S. 39.

[5] 1455 bittet der Rat um Gnade für Fr. Wilhelm Gruyère, der den Freiburger Konvent im Ordenskleid ohne Genehmigung verlassen hat. Brief des Rats an den Provinzial 15. Nov. 1455. A. Büchi, Die Chroniken und Chronisten von Freiburg i. Ue., 1905, S. 315.

[6] Der Vertrag zwischen Rat und Orgelbaumeister Vom 17. Februar 1426 ist abgedruckt in: Recueil diplomatique de Fribourg, 1863, Vol. VII, S. 201 f.

[7] K. G. Fellerer, Zur Musikgeschichte Freiburgs i. Ue. in: Mitteilungen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, 1934, S. 41 ff.

Ders., Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg i. Ue. (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, Heft 3), Regensburg 1935.

Gruyère sind weitere Nachrichten aus Freiburg erhalten. Vielleicht ist Passaplan seinem Lehrer an einen anderen Ort gefolgt und hat dort seine Tätigkeit entfaltet.

Jedenfalls ist der Unterrichtsvertrag zwischen Passaplan und Gruyère ein wertvolles Zeugnis für die Erfordernisse des Organisten im 15. Jahrhundert.

Karl Gustav Fellerer (Freiburg [Schweiz])

**Eine kleine Faustmusik aus der Zeit der älteren Mannheimer.** Die Komposition wurde in DTB, Bd. 35, S. LIII kurz erwähnt. Der Gegenstand jedoch legt es nahe, ihrer an dieser Stelle ausführlicher zu gedenken. Das Ms. kam gelegentlich der 1926 im Benediktinerstift Metten bei Deggendorf (Niederbayern) vorgenommenen Landesinventarisation für die DTB ans Tageslicht[1]. Es besteht aus drei Blättern in Umschlag: Violino I. und II. (22 cm h., 35 cm br.) und Basso (24 cm h., 32 cm br.). Der Titel auf dem Umschlage lautet: Trio ex Dis. Violino Primo. Violino Secundo. Et Basso. Del Sig. Loos: Kloster Metten. Ex Rebus P. Lamberti Kraus. Profess: Metten. Außerdem trägt jede der Stimmen noch den Untertitel: Lamentazione del Doctore Fausto. Der Besitzvermerk stammt vom Eigentümer. Auch dürfte dieser die beiden Violinstimmen selbst geschrieben haben[2]. Der an Schreibfehlern reiche Basso ist von einer weniger geübten Hand.

Schon daß sich der Besitzer nur „Professus in Metten" nennt, ermöglicht eine annähernde Datierung. Lambert Kraus[3] hatte am 29. September 1748 Profeß abgelegt und 1752 die Priesterweihe empfangen; er war hierauf Lehrer der Singknaben und Chorregent, wurde 1759 zum Prior gewählt, 1766 ist er Pfarrer zu Stephansposching; am 9. Oktober 1770 erfolgt seine Wahl zum Abt. Die Niederschrift kann somit nur zwischen 1752 und 1759 erfolgt sein.

Der Tonsetzer Loos begegnet uns auf dem Kirchenchor von St. Jakob in Straubing mit einer Missa brevis in *A*, einem Requiem in *Es* und einer Lauretanischen Litanei in *F*, alles vierstimmig mit Instrumenten[4]. Ein ebenfalls im Besitz der Stiftsbibliothek von Metten befindlicher thematischer Katalog des Kirchenchors zu Plattling (Niederbayern), geschrieben im August 1836 und vervollständigt im April 1843 von dem dortigen Schullehrer und Organisten Joseph Joseph, gibt den Anfang eines Offertoriums in *G*. All dies ist Kirchenmusik aus der sogenannten „Periode des Verfalls", die starke Beeinflussung durch die künstlerisch weit höher stehende zeitgenössische Instrumentalmusik zeigt. Es läßt sich nicht voll erweisen, ob der Tonsetzer identisch ist mit Johann Karl Loos[5]. Gerber berichtet, dieser sei 1768 Schulrektor und Organist zu Tuchomierzicz bei Prag gewesen, wo sich eine zum Jesuitenkolleg St. Clemens in Prag[6] gehörige Residenz des Ordens befand. 1788

---

[1] Veröffentlicht mit Genehmigung des Publikationsleiters Herrn Geh.-Rat Prof. Dr. Sandberger.

[2] Mitteilung von Hochw. Herrn P. Wilhelm Fink OSB, Bibliothekar, Metten.

[3] Aus seinem Besitz stammt auch eine Niederschrift in Stimmen des bisher nur fragmentarisch bekannten Oratoriums von Pergolesi „Septem verba à Christo morturiente in cruce prolata", welches demnächst eingehende Erörterung finden wird. Über Kraus vgl. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon, 5. Bd., S. 430; Ergänzungen hierzu gleichfalls bei ebenerwähnter Gelegenheit.

[4] Inventarisationskatalog der DTB Straubing 1918.

[5] Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon, 6. Bd., S. 217. — P. Gottfried Johann Dlabacz, Ord. Praem., Allgemein historisches Künstlerlexikon für Böhmen, 2. Bd., Prag 1815, Sp. 227. — Ernst Ludwig Gerber, Histor.-biograph. Lexikon der Tonkünstler, 1. Teil, Leipzig 1790, Sp. 821. — Derselbe, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 3. Teil, Leipzig 1813, Sp. 256. — Monatshefte für Musikgeschichte, 24. Jg. 1892, S. 161 (Aus Briefen). — Dlabacz nennt ferner: v. Riegger, Statistik von Böhmen, 10. Heft, S. 255.

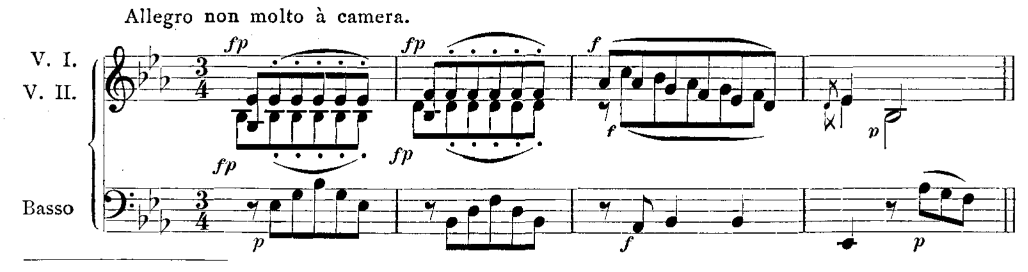
[6] Das Clementinum war die Hauptpflegestätte des geistlichen Schuldramas mit Musik in Prag. Oskar Teuber, Geschichte des Prager Theaters, 1. Teil, Prag 1883, S. 13ff.

wird Loos bereits als verstorben genannt. Er schrieb vor allem Messen und Operetten. Der Strahower Prämonstratenser Dlabacz fand 1786 auf dem Kirchenchor zu Raudnitz in Böhmen von ihm 6 Messen, 6 Arien, 4 Litaneien, 4 Ave regina, 4 Salve regina, die zum Teil identisch mit den zu Straubing bei St. Jakob befindlichen Werken sein könnten. Auch besaß der Kirchenchor auf dem Strahow in Prag noch 1807 drei große und mehrere kleinere Messen. Weitere Kompositionen sollen von den Jesuiten aus Prag nach Spanien verbracht und dort mit Erfolg aufgeführt worden sein. Der Regens chori Ernst Pabstmann des Augustinerklosters zu Roczow in Böhmen bringt in einem Schreiben vom 2. Dezember 1826 einen Bericht über böhmische Komponisten und Musiker; er rühmt Loos nach, daß dessen Messen sehr gut und angenehm gesetzt seien und ins Gehör fielen. Letzteres trifft auch bei den Straubinger Kompositionen und bei unserem Faust-Trio zu. Aus den Nachweisen über die Werke von Loos, ferner aus der soeben angeführten stilistischen Würdigung spricht vieles für die Identizität; dazu kommt der Umstand, daß all die eben angeführten Orte Metten, Straubing, Plattling in, bzw. so nahe der bayrischen Ostmark liegen, daß Beziehungen eines deutsch-böhmischen Künstlers zu ihnen sehr wohl möglich sind. Namentlich dürften sich dieselben leicht zwischen den Jesuitenkollegien zu Prag und Straubing geknüpft haben. Ebenso könnten die Prämonstratenser in Windberg und Osterhofen aus dem Strahow Kompositionen erhalten und an die benachbarten niederbayrischen Klöster und Kirchenchöre weiter vermittelt haben.
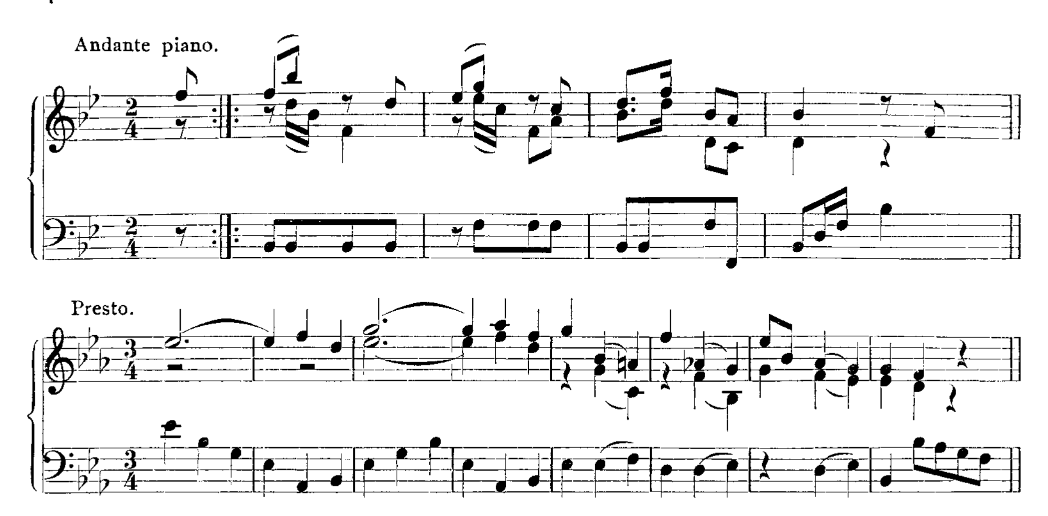
Das *Es*dur-Trio (Trio ex Dis) von Loos trägt zu Beginn des ersten Satzes die Bezeichnung „a camera"; es ist somit ein Kammer-, und kein Orchestertrio [1]. Doch zählt es bereits zur neueren Art desselben, denn der Baß trägt nicht eine Spur von Bezifferung und ist durchwegs streichermäßig, nicht aber klavieristisch gedacht; wir haben also ein reines Streichtrio vor uns. Obwohl der Satz keine große Gewandtheit aufweist, ja nicht einmal ganz fehlerfrei genannt werden kann, hat es der Tonsetzer doch ausgezeichnet verstanden, das Violoncell als selbständige Stimme zu behandeln, ja sogar bisweilen als Melodieträger. Auch weiß er den klanglichen Abstand zu den beiden Geigen geschickt zu überbrücken, so daß die Füllstimmen des Continuo überflüssig sind. Hingegen ist die Besetzung der Ober- und Mittelstimme mit zwei Geigen noch von der alten italienischen Triosonate überkommen; doch hat die zweite Violine bereits vielfach ihre Selbständigkeit eingebüßt; trotz mancher alternierender, melodisch selbständiger Stellen ist sie der Hauptsache nach zur dienenden Begleitstimme geworden.

Das Trio besteht aus drei zweiteiligen Sätzen; streng genommen ließe sich beim ersten (Sonatensatz) eine rudimentäre Durchführung mit verschleierter Reprise feststellen:

Allegro non molto à camera 38 :‖: 48 Takte $^3/_4$.
Andante piano (*B*dur) 19 :‖: 24 Takte $^2/_4$.
Presto 27 :‖: 35 Takte $^3/_4$.
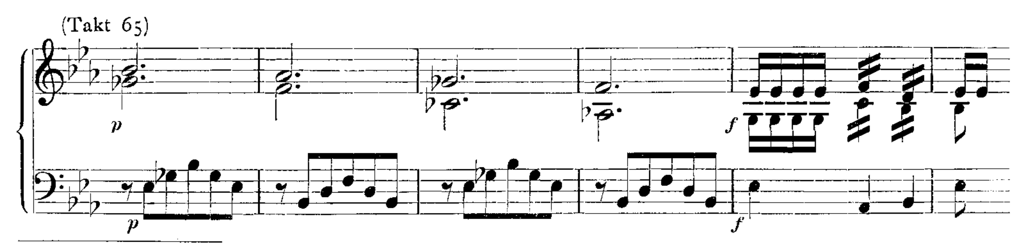



[1] Über die Triokomposition vgl.: C. F. Pohl, Joseph Haydn, 1. Bd., 1875, S. 344f. — W. H. v. Riehl, Arcangelo Corelli im Wendepunkt zweier musikgesch. Epochen. Sitzungsberichte der k. bayr. Akademie der Wissenschaften, 1882, philol.-hist. Klasse, S. 209ff., 232. — Adolf Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte (1. Bd.), München 1921, S. 252f.: Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts. Aus Altbayrische Monatsschrift, hrsg. vom hist. Verein von Oberbayern, 1900, S. 411ff. — Bibliographie und thematisches




Die überwiegend viertaktige Periodisierung ist im ersten Satze nicht durchweg eingehalten; der zweite zeigt regelmäßigen Bau; im dritten verengen sich die Abschnitte bei den Schlüssen auf drei Takte.

Themen- und Kleinmotivbildung läßt uns eine Anzahl alter Bekannter aus der Mannheimer Zeit wieder erkennen. Das Hauptthema des Allegro non molto beginnt mit dem ansteigenden und zurücksinkenden Akkorde im Basse. Die Geigen bringen die emporschießende und fallende Rakete in reperkussierenden Sechzehnteln. Das Andante piano besteht eigentlich nur aus alternierenden Seufzern der zwei Geigen, dazu aus „Singvögelchen", Trillern mit vorschlagender Obersekund und abwärts nachschleifenden Sechzehnteln. Die Kurzatmigkeit dieser von Pausen durchbrochenen Motivchen mahnt an die der Andantensätze von Anton Filtz. Der Schlußsatz kann als rasches Tempo di menuetto (Walpurgisnacht?) aufgefaßt werden. „Der vermanirierte Mannheimer goût", um mit Leopold Mozart zu reden[1], findet sich allenthalben. Nicht unerwähnt darf der Themendualismus des Allegro non molto bleiben. Dem bewegten ersten, zwischen Violoncell und Geigen aufgeteilten Thema, steht das zweite gegenüber, eine in der ersten Geige in punktierten Halben zur Unterquart diatonisch absteigende Viertonreihe; die zweite Geige sekundiert in gleichen Werten; das Violoncell wiederholt dazu obstinat die steigenden und fallenden Akkorde des 1. Themas. Trotz der Verlegung in die Oberstimme und des Wegfalls der charakteristischen Synkopierung erkennen wir noch das alte Ciaconnen-, bzw. Lamentothema. Im zweiten Teil erfährt es sogar noch eine tonale Variation: es kehrt zweimal in *es*moll, einer damals noch seltenen Tonart wieder (*b' as' ges' f*); zu der Leerquinte *ces' ges'* der Geigen tritt nun jedesmal der obstinate *es*moll-Dreiklang des Violoncells, sicher in tonmalerischer Absicht; sollte die für die Zeitgenossen schreiende, ungelöste Dissonanz das unselige Ende des Doktor Faust veranschaulichen?




Verzeichnis in DTB, 15. Jg.: Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhs., hrsg. von Hugo Riemann.

[1] Brief an Wolfgang 11. Dezember 1777. Vgl. die Einleitung Hugo Riemanns zu DTB, Jg. 7/2, S. XVff.

Abgesehen von dieser Stelle weist die Harmonik keine seltenen Bildungen auf. Die Modulation bewegt sich mit Vorliebe nach der Dominantseite (bes. Schlüsse der ersten Teile) und der Parallele. Dem archaisierenden „Lamento“ können die kompositorisch bedeutend wertvolleren Fugen von Anton Filtz in den „Sei Sonate Opera III“ zur Seite gestellt werden; in der „Fuga chromatica“ (Trio I.) und der „Fuga con stylo mixto“[1] (Trio II.) greift der Mannheimer Meister auf die bereits ein halbes Jahrhundert hinter ihm liegende Kunst des Barock zurück. So finden sich vereinzelt auch in der Kammermusik ähnliche Strömungen wie in der kirchlichen Tonkunst[2].

Die Rhythmik ist lebendig, aber ohne außergewöhnliche Bildungen; am abwechslungsreichsten gibt sich der erste Satz; der letzte wird von der charakteristischen Bindung der Anfangsnote des Hauptthemas beherrscht. In der Dynamik zeigt sich der bekannte unmittelbare Wechsel von forte und piano im Allegro molto; das Andante ist völlig auf piano eingestellt; im Presto sind Echowirkungen zu ergänzen; die Vorzeichnung ergibt sich von selbst bei Wiederholung der gleichen Motivchen.

Hinsichtlich seiner programmatischen Tendenz ist das Trio als Charakterstück einzureihen. Der älteren Mannheimer Generation lagen programmatische Tendenzen fern; Ignaz Holzbauers „La tempesta del mare“[3] bildet eine Ausnahme. Die bei Johann Stamitz, Richter und Filtz zum Prinzip gewordene Formgestaltung mußte sie der absoluten Musik zudrängen. Erst die jüngeren, bereits im Banne der wiederauflebenden Romantik stehenden Mannheimer (Vogler) befassen sich wieder mit Programmusik. Mitteldeutsche und die in Österreich schaffenden Tonsetzer aber setzten die seit dem Entstehen der selbständigen Instrumentalkunst aus der Vokalmusik überkommene programmatische Tradition fort[4]. In unmittelbarem Zusammenhange mit unserem Stücke muß der Vorgänger von Joseph Haydn in Eisenstadt, Gregorius Joseph Werner, genannt werden[5]. Sein „Neuer und sehr curios-Musicalischer Instrumental-Calender Parthien-weiss mit 2 Violinen und Basso ò Cembalo in die zwölff Jahrs-Monat eingetheilet, und nach eines jedwedern Art und Eigenschafft mit Bizzarien und seltzamen Erfindungen herausgegeben. Augspurg, Joh. Jak. Lotters seel. Erben“ (1748) enthält neben eigentlichen Schilderungen und Stimmungsbildern hauptsächlich das Personen wiedergebende Charakterstück. Aber auch die dabei angewandte Kleinmotivik und vor allem die Besetzung berühren sich mit dem Trio von Loos. Werner hat, wie dem Titel zu entnehmen ist, eigentlich Streichtrio vorgesehen, wagt es aber nicht, ganz auf eine allenfallsige Ausführung des noch bezifferten Basses durch das Cembalo zu verzichten. Als gleichzeitiger Vertreter schildernder Musik darf auch Leopold Mozart nicht unerwähnt bleiben.

Zum Schluß eine Vermutung über die Bestimmung unseres Faust-Trios: Vielleicht diente es als Ouvertüre oder Zwischenaktsmusik zu einem Puppenspiel, möglicherweise sogar zu jenem berühmten, das einst Goethe bewog, der Sage vom Doktor Faust näher zu treten. Die Anforderungen jener Zeit an musikalische Realistik waren noch nicht hoch gespannt; es genügten ihnen diese harmlosen Töne.

Bertha Antonia Wallner (München)

---

[1] Letztere abgedruckt in DTB, 16. Jg., S. 55ff. — Betr. Stilus mixtus s. Fux, Gradus ad Parnassum, Wien 1725, S. 273ff. Es liegt hier eine Übertragung desselben aus der Kirchen- in die Kammermusik vor.

[2] Vgl. K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1927.

[3] Abgedruckt DTB, Jg. 7/2, S. 133ff.

[4] Vgl. Sandberger, Ausgewählte Aufsätze (2. Bd.), Beethovenaufsätze, München 1924, S. 154ff. Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie.

[5] Otto Klauwell, Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 1910, S. 59ff.

# Bücherschau

Sequenzprobleme

**Moberg,** Carl Allan. Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie: I. Darstellung, II. 69 Sequenzenweisen mit melodischen Varianten, Uppsala 1927. (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, hrsg. von Prof. Dr. P. Wagner, XIII. Heft.)

Der Titel dieser gediegenen Inauguraldissertation bedarf einer Präzisierung: es handelt sich um die Sequenzen, die in Schweden gesungen und überliefert wurden. Nun bilden diese innerhalb des internationalen Sequenzenrepertoires keine durch besondere Merkmale charakterisierte Gruppe, sogar die wenigen in Schweden entstandenen Sequenzen tun dies kaum. Unter diesen Umständen spaltet sich die Frage, die wir an Mobergs Arbeit zu stellen haben, in zwei Unterfragen: 1. was fällt dabei für die Sequenzenkunde im allgemeinen ab? 2. was ist das lokalgeschichtliche Ergebnis inbezug auf das Verhalten Schwedens zum internationalen Repertoire und die Produktion eigener Sequenzen? Naturgemäß wird uns die erstere Frage besonders interessieren.

Als Beitrag zur Sequenzenkunde ist in erster Linie der zweite Teil des Werkes dankbar zu begrüßen: eine Sammlung von über 60 Sequenzen mit den Melodien, davon etwa 20 zum erstenmal veröffentlicht. Die Zahl der außerschwedischen Quellen, welche dafür benützt wurden, ist nicht groß (vgl. S. XII). Es kam dem Verf. in erster Linie darauf an, ein Vergleichsmaterial für die in Schweden überlieferten Fassungen herbeizuschaffen, und dieses Material hat er wohl entsprechend Peter Wagners Gegenüberstellung von „Germanisch" und „Romanisch" ausgewählt. Es wäre interessant gewesen, diesen Quellen wenigstens eine englische anzufügen. Das in Mobergs Sammlung niedergelegte Material übertrifft aber auch so bei weitem dasjenige, welches die Sammlungen von Schubiger und Drinkwelder bieten. Gegenwärtig dürfen wir endlich die Sammlung von Melodien erwarten, die H. M. Bannister auf Grund einer beispiellosen Kenntnis der liturgischen Handschriften Europas anlegte, doch ist es eine bange Frage, wieweit Bannister selbst, der noch während des Krieges verstarb, diese Sammlung für den Druck vorbereiten konnte.

Die Form, in der Moberg seine Sammlung präsentiert, ist neuartig, aber nicht unzweckmäßig: zuoberst eine Zeile mit der Melodie, wie sie dem Herausgeber richtig erscheint, darunter für jede Quelle eine Zeile mit den Varianten (in Buchstabennotation). Allerdings wäre es vielleicht noch besser gewesen, in die oberste Zeile die Version einer guten Hs., wie sie ist, zu setzen, da unsere Grundlagen zur Herstellung einer kritischen Version vorläufig so schwankend sind. Da die Parallelstrophen des Textes weggelassen wurden, heben sich leider für das Auge die Strophen mit Parallelstrophen von den anderen (dies ist meist die Anfangs- und die Schlußstrophe) nicht ab. Da dieselben Quellen oft wiederkehren, wäre es praktischer gewesen, das Sigel für jede Hs. ein für allemal festzulegen und nicht bei jeder Sequenz wechseln zu lassen. Einige Diskrepanzen zwischen dem Noten- und dem Textband sind offenbar dadurch entstanden, daß infolge äußerer Umstände die letzte Hand nicht gleichzeitig an beides gelegt wurde; so entspricht die Strophenzählung im Anhang nicht immer derjenigen im Text; „Rücktranspositionen", die im Text empfohlen werden, sind im Notenband manchmal durchgeführt, manchmal nicht.

Indem wir uns dem Text zuwenden, wollen wir zuerst dankbar anerkennen, daß der Verf. als Angehöriger eines der kleinen Länder Europas doch die Sprache eines der großen, im gegebenen Fall die deutsche Sprache gewählt hat, werden doch heute die Bestrebungen, Brücken der Verständigung von einem Land zum andern zu schlagen, sogar in der Wissenschaft immer schwächer! Inhaltlich wäre zunächst all das zu vermerken, was in Ergänzung zu den „Analecta hymnica" über die handschriftliche Verbreitung der Sequenzen, also damit auch zur Frage nach Alter und Herkunft beigebracht wird. Natürlich handelt es sich hier vorwiegend um die vom Verf. ganz durchforschten schwedischen Quellen. Daneben bringt der Verf. vieles zur Diskussion einiger allgemeiner Fragen bei, besonders dreier: der der „Transposition", der „germanisch-romanischen" Melodievarianten und der ältesten Sequenzgeschichte. Fragen, die ebenso wichtig wie verwickelt sind! Man muß es dem Verf. hoch anrechnen, daß er dazu wenigstens Beiträge geliefert hat, und man wird es dem Schreiber dieser Zeilen vielleicht verzeihen, wenn er diskussionslustig auf diese Fragen eintritt — in weiterem Um-

fang, als es der Rahmen der Berichterstattung rechtfertigen würde.

I. Transposition. Der Verf. wendet als erster einen von G. Jacobsthal errungenen Gesichtspunkt umfassend auf die Sequenzmelodien an; es handelt sich darum, daß Melodien, die einen im System nicht vorhandenen Ton wie *es* oder *fis* berührten, in der Weise aufgezeichnet werden konnten, daß *es* und *e* als *b* und *h*, *fis* und *f* als *h* und *b* dastanden. Dies ist, genau gesagt, eine „Scheintransposition"; indessen scheint, sofern es sich um kürzere Partien handelt, auch reale Transposition in Frage zu kommen, indem z. B. im D-Modus eine Stelle, wo *es* vorkam, eine Stufe höher geschrieben und gesungen wurde; schließlich konnte das „Übel" auch durch direkte Emendation beseitigt werden. Mobergs Vorgänger in der Reihe der „Veröffentlichungen der Greg. Akademie", O. Drinkwelder, hatte die notierte Tonhöhe in den Sequenzen durchweg für real genommen (ähnlich auch O. Marxer), dagegen hatte E. Keßler den Jacobsthalschen Gesichtspunkt auf die Responsorien und Antiphonen des Offiziums angewandt. Mobergs Initiative war notwendig, denn solange das von Jacobsthal abgesteckte Terrain nicht durchackert ist, wird man nur wiederholen können, was A. Auda neuerdings gesagt hat: daß unsere Melodieübertragungen aus dem früheren Mittelalter noch auf recht schwachen Füßen stehen.

Vor allem fragt es sich, was wir als Merkmale dieser Erscheinung ansehen dürfen; woraus soll, wenn *h* vor uns steht, hervorgehen, daß *fis* gemeint, also eine „Rücktransposition" vorzunehmen ist? Der Verf. geht von zwei Merkmalen aus: 1. die Melodie endet nicht mit der regelmäßigen Finalis; 2. sie zeigt in den verschiedenen Quellen Abweichungen inbezug auf die Tonlage, die sich eben aus dem Bestreben erklären lassen, die offiziell nicht vorhandenen Töne auf Umwegen darzustellen. Im letzteren Sinne hat bereits Jacobsthal viel Bemerkenswertes beigebracht. Das erstere Kriterium dagegen glaube ich, wenigstens in dieser absoluten Form, nicht anerkennen zu können.

Zunächst liegen inbezug auf die Sequenz Äußerungen von Theoretikern vor, welche konstatieren, daß eine Melodie im zweiten Teil zu einem anderen Modus gehört als im ersten. So nimmt ein von mir im Schweiz. Jahrb. f. Musikw. V 16 (also nach dem Erscheinen von Mobergs Arbeit) zitierter Ausspruch die tonale Spaltung ernst bei der Sequenz *Eja recolamus* (Moberg Nr. 43), für die Moberg S. 185f. die Unifikation durch „Rücktransponieren" empfiehlt. Doch halten wir uns an die bereits veröffentlichten Theoretiker.

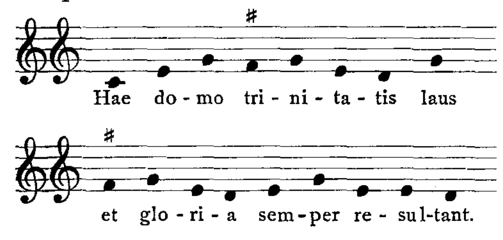
Die (übrigens von Drinkwelder zitierte) Stelle Gerbert, Script. II, 54f. handelt von Mobergs Melodien 43, 17, 23 (und noch einer vierten); die Vorschläge, die dieser Theoretiker im Sinne der tonalen Unifikation macht, entsprechen ungefähr denjenigen Mobergs, doch können wir sie kaum anders denn als theoriegeboren ansehen, besonders angesichts der Emendationen, die dieser Autor an gregorianischen Melodien vornimmt; und er scheint den Lagenwechsel, gegen den er sich auflehnt, für real zu nehmen. Dazu kommt der angeblich von Frutolf stammende Tonar, den C. Vivell in den Wiener Sitzungsberichten 188, II herausgab. Er stellt für Mobergs Nr. 43, 12 und eine dritte Melodie fest, daß sie, die zum 8. Modus gehören, nach altem Herkommen in ihrem zweiten Teil die Oberquint zur Finalis machen; der Schreiber erklärt dies teils durch Unwissenheit, teils durch Sucht nach der „sonorioris dulcedo vocis" und stellt Fassungen her, in denen *g* auch im zweiten Teil als Finalis erscheint. Die Emendationstätigkeit dieses Lehrers auf dem Gebiet der gregorianischen Melodien ist seither durch U. Bomm beleuchtet worden. Übrigens ist dieser Tonar auch sonst für die Sequenzmelodien von Bedeutung, da er ausnahmsweise auch diese unter den Tonartgruppen anführt. Wenn sodann der von C. Vivell in den Wiener Sitzungsberichten 185 herausgegebene Guido-Kommentar S. 31 von Gesängen spricht, die so hoch steigen, daß eine Rückkehr zur Finalis unschön wäre, sodaß der Schluß in der „Affinalis" stattfindet, klingt dies wiederum real.

Es wäre nicht unangebracht, in diesem Zusammenhang auch die Frage aufzuwerfen, ob der Übergang in eine höhere Tonlage *in concreto* unnatürlich wirkt, ob sich melodische Momente fühlbar machen, die den Verdacht der Scheintransposition erwecken. Wenn der Abschluß auf einer anderen als der eigentlichen Finalis sogar in gregorianischen Melodien vereinzelt vorkommt, dann warum nicht in den „enormeren" Sequenzen? Ist die Erscheinung überhaupt vom Gesichtspunkt der einstimmigen Melodik so abnorm?

Bei dem Nachdruck, den der Verf. auf die Scheintransposition legt, wirkt es etwas überraschend, wenn er schließlich (S. 189) doch die Hypothese ins Auge faßt, „daß von dem Augenblicke an, wo die Höhertransposition eintritt, höhere Männerstimmen oder vielleicht Knabenstimmen einsetzten". Dies ist nicht fernliegend, doch glaube ich, daß der Übergang in eine an-

dere Tonlage durchaus nicht immer einen Wechsel der Ausführenden bedingte.

Indessen möchte ich es nicht ausschließen, daß manchmal die Erwägung aller Umstände die Unifikation nahelegen kann. Nehmen wir die von Notker mit Text versehene Sequenz *Psallat ecclesia* (Moberg Nr. 57, vgl. S. 179f.). Manchmal ist sie durchweg in *g* (mit vorwaltendem ♭), manchmal im ersten Teil in *d* und im zweiten in *g*, einmal auch (aber mit ziemlichen Abweichungen) ganz in *d* aufgezeichnet. Der Übergang aus der *d*- in die *g*-Lage wirkt hier melodisch nicht überzeugend. Setzen wir also einen Augenblick voraus, daß wir in der ersteren Lage bleiben. Die 6. und 7. Strophe wickelt sich glatt ab; dem darin vorkommenden *f* muß in der nach *g* transponierenden Fassung offenbar *b* entsprechen (zwar ist letzteres in der *g*-Fassung von hier an nicht mehr gesetzt, doch müßte es ergänzt werden). Doch nun die 8., die Schluß-Strophe:




Wir empfinden das *fis* als kaum abzuweisende melodische Notwendigkeit; und es ist durch das *h* der transponierenden Fassung gerechtfertigt; man könnte dieser also nur vorwerfen, daß sie etwas früher, als nötig, zur Transposition greift (oder daß sie am Anfang noch das ♭ zu setzen unterläßt). Die eine Hs., die die ganze Melodie in *d* schreibt, hat die „geniale melodische Wendung" mit *fis* natürlich nicht, aber sie hat auch nicht die fade Fassung, die sich bei bloßer Weglassung des Erhöhungszeichens ergibt, sondern sie schlägt einen Mittelweg ein, indem sie die erste Phrase der letzten Strophe als *c d e g f e d* bringt: nicht sehr ursprünglich, aber anständig. Mobergs Erklärung ist eine andere; er meint, die Schlußpartie in *g* stelle eine Organalstimme dar, was aber schon deswegen unwahrscheinlich ist, weil wir weder von einem Organum in der Oberquart, noch von einer derartigen partiellen Mehrstimmigkeit bei Sequenzen wissen.

Das angeführte Beispiel mag zugleich zeigen, wie verwickelt die Frage ist. Man könnte in diesem Zusammenhang noch eine Frage aufwerfen. Die bekannte Lehre vom „error" bei Joh. de Garlandia bezweckt den geschmeidigeren melodischen Anschluß von Tönen, und ihr zufolge mußte im oben angeführten Fall *fis* gesungen werden. Warum konnte man also nicht die ganze Melodie in *d* notieren, indem man sich darauf verließ, daß die Sänger im gegebenen Fall *fis* singen würden? Offenbar verkörpert diese Lehre doch ein späteres Stadium der melodischen Anschauung. Zwar ist es für uns nicht wertlos, daß jenes *fis* von ihr gefordert werden würde; aber ihre Forderungen gehen bereits viel weiter; hier reicht die melodische Geschmeidigkeit schon bis zur Charakterlosigkeit.

So wertvoll und vielversprechend nun auch dasjenige sein mag, was man bisher zur Frage der Transposition beigebracht hat, so hieße es doch die Zuversicht übertreiben, wenn man annehmen wollte, daß jede modale Variante einer Melodie Scheintransposition bedeute und durch Rücktransponieren ausgeglichen werden müsse. Es wird sich kaum bestreiten lassen, daß mittelalterliche Melodien gleichzeitig in verschiedener modaler Form kursiert haben (haben sie doch manchmal auch in verschiedener rhythmischer Form kursiert!), und ebenso zeigt es sich, daß sie manchmal historisch von der einen zur anderen Form übergegangen sind. Hier könnte man dann die Frage nach der authentischen oder ursprünglichen Form aufwerfen. Doch was das Mittelalter nun einmal geprägt hat, ist wesentlich, auch wenn es sich nicht als die älteste erreichbare Gestalt erweist. Und dann müssen wir fragen: ist eine Melodie im alten Sinne wirklich so wesentlich mit einer modalen Form verwachsen, daß sie für jene Zeit nicht anders denkbar wäre? Gewiß hieße es auf der anderen Seite zuweit gehen, wenn man annehmen wollte, das modale Bewußtsein, d. h. das Empfinden für die verschiedene Verteilung der Ganz- und Halbtöne sei damals „erst in den Anfängen begriffen" oder „hauptsächlich eine Forderung der Theoretiker" gewesen; aber es scheint doch, daß der Bund der melodischen Substanz mit der modalen Form ein freierer, leichterer war. Man könnte vielleicht geradezu unterscheiden zwischen Melodien, denen ein bestimmtes modales Schema mehr oder weniger wesensnotwendig ist; allerdings wäre auch zu beachten, daß die verschiedenen modalen Schemata ungleich weit voneinander abstehen, da z. B., wie bereits eine Fassung der Musica Enchiriadis beobachtet hat, Modi im Terzabstand unterschiedlicher sind als solche im Sekundabstand.

Wenn die mindestens in das 9. Jahr-

hundert zurückreichende Musica Enchiriadis mehrfach Melodien durch die vier Hauptmodi führt, könnte man dies vielleicht dadurch erklären, sie bezwecke nur die Verdeutlichung des Wesens dieser Modi. Immerhin ist zu beachten, daß sich darunter auch ein Teil des *Te deum* befindet; und dieses singt die für ihre altertümlichen Fassungen bekannte ambrosianische Kirche tatsächlich im *D*-Modus, während es sonst in *e* gesungen wird. Oder ein Beispiel aus später Zeit. In Brüssel 4334 (aus Paris, Anfang des 14. Jahrhunderts) steht f. 141′ und 142 eine und dieselbe Sequenzmelodie zweimal hintereinander mit verschiedenen Texten: das einemal in *F* mit vorgezeichnetem ♭, das anderemal in *G* mit einem ♭, das nur einmal auftritt, um in der Folge *f g a h*, welche anstelle von *e f g a* getreten ist, den Tritonus zu vermeiden. Nehmen wir an, daß die zwei Fassungen verschiedenen Quellen entnommen wurden. Aber dürfen wir wirklich annehmen, daß die Sänger, weil sie die Melodie im Kopfe hatten, der Notation zum Trotz immer gleich sangen? Gerade die Setzung des ♭ an der obigen Stelle zeigt, daß in der *G*-Fassung der Ganzton unter der Finalis vorausgesetzt ist.

Wir berühren hier die delikate Frage der gregorianischen Melodien, die bald im *G*-, bald im *F*-Modus vorkommen. Den allgemeinen Verlauf dürfte Dom Joseph Pothier richtig gedeutet haben, wenn er die *G*-Fassungen als die älteren ansieht (Revue du chant grégorien X 71 f. und XI 120, auch schon VII 34ff.); dann sei die Tendenz zur Erhöhung der 7. Stufe wirksam geworden, und man wäre zur Überführung in den *F*-Modus (eventuell auf dem Umweg über *C*) geschritten. In diesem Sinn ist es interessant, zu konstatieren, daß die *G*-Fassungen sich besonders lange im konservativen England gehalten haben (z. B. im Fall der Agnus-Melodie Nr. 4). Selbstverständlich bedingen die *G*-Fassungen ein gewisses Maß an Tritonizität (ein Maß, das z. B. Pothier selbst in der Revue V 20 noch davon abgeschreckt hatte, eine Melodie der Quelle gemäß zum *G*-Modus zu rechnen). Nun fallen diese beiden Züge, Altertümlichkeit und Tritonizität, ganz besonders im ambrosianischen Gesang auf: und in diesem Zusammenhang könnte angeführt werden, daß die ambrosianische Melodie zu *Dicant nunc Judei*, die A. Gastoué in der Tribune de St. Gervais VII 272 veröffentlichte, sich in der aquitanischen Hs. Paris B. N. lat. 780 f. 63′ wiederfindet (neben der gregorianischen!), zwar ohne Schlüssel, aber in einer Fassung, die unverkennbar auf Übertragung nach *F* deutet. Man könnte allerdings fragen, ob nicht der Leitton etwas so Naturgegebenes sei, daß die betreffenden Melodien ihn von Anfang an gehabt hätten, wobei die Notation in *G* nur ein Kunstgriff gewesen wäre, um diesen verpönten Tatbestand schamhaft zu verhüllen. Aber dieses „Naturgegeben" setzt durchaus die neuzeitliche harmonische Tonalität voraus. In der melodischen Tonalität dagegen ist die Leitton-Kadenz tatsächlich, nicht nur den Theoretikern zufolge, „unvollkommen", wie es Dom Pothier einmal in aller Klarheit ausgesprochen hat (Revue du ch. gr. XI 122). Dementsprechend sehen wir sogar den *F*-Modus viel lieber mit *e g f* als mit *e f* kadenzieren. Im übrigen wird es gut sein, wenn man sich in der Leittonfrage einer Abstufung bewußt bleibt: das eine ist der Leitton zum Zweck des geschmeidigeren melodischen Anschlusses, das andere der Leitton im scharfen Licht der Hauptkadenz, wo er den tonartlichen Charakter besonders stark bestimmt. Inbezug auf letzteres müssen wir besonders vorsichtig sein. Die in Sequenzen beliebte Schlußkadenz *f′ g g* ist wohl erst in einem späten Mittelalter mit Halbton denkbar. Dies könnte uns weiter führen zur Frage der „echten Dur-Melodien", d. h. zu denen, die durch ihren ganzen Habitus einer neuzeitlichen Melodie entsprechen; doch können wir uns hier nicht darauf einlassen.

Noch ein Fall einer Sequenz, die in verschiedener modaler Form erhalten ist. Es ist die berühmte, Alcuin zugeschriebene *Summi regis archangele Michael*, die manchmal in *D*, manchmal in *A* (Confinalis!) und manchmal in *G* auftritt, wobei z. B. eine Tonfolge als *g f e d* (= *d c a h*) und als *c h a g* auftritt. Daß in letzterer Fassung immer ♭ vorauszusetzen wäre, ist schon deswegen kaum glaubhaft, da die Melodie sich im Rahmen der Sext *c—a* hält, sodaß kein Grund ersichtlich ist, weshalb der *D*-Modus nach *G* scheintransponiert worden wäre; ferner sehen wir, daß die zahlreichen Stellen der *D*-Fassung, die in *G* den Tritonus ergäben (z. B. *c d e f*), in der *G*-Fassung (vgl. Bamberg Litg. 12 f. 12) stets melodische Varianten aufweisen, die den Tritonus ohnedies vermeiden, sodaß gerade der klassische Fall der ♭-Setzung nicht eintritt.

Eine gewisse Vorsicht scheint mir auch da geboten, wo sich bei modaler Divergenz kürzerer Stellen der Gedanke einstellt, man habe etwa zur Umgehung systemfremder Töne real transponiert (also emendiert). Wir müssen daneben auch die Möglichkeit der Variantenbildung infolge der zum großen Teil mündlichen Weiterüberlieferung der Melodien nicht unterschätzen.

Die ganze Transpositionsfrage verdient noch eine eingehende Prüfung, da sie das Wesen der mittelalterlichen Tonart klären hilft. Nennen wir, um zum Studium der Frage beizutragen, einige Stellen aus unveröffentlichten Theoretikern: Erfurt 8° 44 f. 51'; Berlin lat. 4° 106 f. 185'; theol. 4° 74 f. 124'; Florenz Naz. F 3. 565 f. 82 (hier ist die Frage im Sinne der Musica Enchiriadis behandelt). Besonders viel solche Stellen, ja ganze Traktate darüber sind mir in englischen Hss. begegnet. Diesbezüglich muß ich auf mein „Iter Anglicum" verweisen.

II. Die „germanisch-romanischen" Melodievarianten. Es war Peter Wagner, der in seinem Leipziger Kongreßvortrag 1925 eine breitere Öffentlichkeit von diesem Fragenkomplex unterrichtete. Die Interpretation des Tatbestandes durch Wagner ist bekannt. Allerdings ist es fraglich, wieweit dieselbe als erschöpfend angesehen werden kann, und auch was den Tatbestand betrifft, könnte noch einiges ergänzend beigefügt werden; so zeigen gerade Mobergs Beispiele, daß die betreffende Variantengruppe statt *e g* den Schritt *f g* aufweisen kann. Ein Weiten der Intervallschritte mit vorwaltender Tendenz zur Höhe — so könnte man etwa das eine konstitutive Element der Erscheinung bezeichnen. Wagner hat richtig herausgefühlt, daß dies mit psychologischen Faktoren zusammenhängt. Ich möchte hier nur beifügen, daß Psychologisches an Psychopathisches grenzt, daß man ersteres in der Verzerrung an letzterem studieren kann; und da scheint mir eine Erfahrung nicht uninteressant, die man beim Chorsingen in Irrenanstalten gemacht hat, nämlich, daß „bei den Melancholikern die Tonabstände zusammenschrumpfen, während die erregten Gehirnkranken die Intervalle überspitzen" (R. H. Stein in „Die Musik" XXIII, 703). Als weiteres konstitutives Element wird man vielleicht doch das Konsonanzbewußtsein in dem Sinne, wie ich es im Schweiz. Jahrb. f. Musikw. V, 4ff. charakterisierte, heranziehen müssen. Und ein drittes hat bereits Abbé Lebeuf berührt, der sich mit der Erscheinung in seinem „Traité . . . sur le chant ecclésiastique" (1741) befaßte. „Les grosses voix" nennt er es. Was er meint, wird uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß zu diesem Variantenkomplex Fassungen wie *f f c d* statt *f e c d* gehören[1]. Der Halbton bereitet der Stimme in der Tat eine gewisse Schwierigkeit (eine Tatsache, die Wagner selbst als mögliche Erklärung für die Rolle der *F*- und *C*-Linie im Liniensystem anführt, Einf. in die gr. Mel. II, 280). Historisch verdient noch eine Angabe von Lebeuf Beachtung, nämlich, daß er solche Varianten „dans les livres gothiques de la Ste. Chapelle de Paris" sah, und daß sie späterhin, wie man glaubt, hauptsächlich von Sens aus verbreitet wurden — Angaben, die uns immerhin vorsichtig machen müssen gegenüber einer vollen Identifizierung diesen Variantengruppe mit dem Begriff „germanisch" (vgl. auch F. Ludwig, ZMW VIII, 198). Selbstverständlich wird neben diesen psychologischen und technischen Gesichtspunkten auch der der Traditionszusammenhänge zu berücksichtigen sein. Was schließlich die Ursprünglichkeitsfrage betrifft, hat schon der gleichfalls zu unserem Leidwesen verstorbene Hermann Müller darauf hingewiesen, daß die „germanischen" Fassungen nicht als primär anzusehen sind. Sie vermeiden in ihrer Weise den Tritonus.

III. Die älteste Sequenzgeschichte. Der Verf. kritisiert mehrfach Hinweise C. Blumes in den Anmerkungen des 53. Bandes der Analecta hymnica, denen zufolge deutsche Sequenzen eher (Blume drückt sich vorsichtig aus) als später erscheinen wie die entsprechenden weltlichen Sequenzen zu denselben Melodieschemata. Diese Polemik erinnert mich etwas an die Aufnahme, die der von G. M. Dreves besorgte 7. Band der Analecta fand. Dreves hatte hier eine Sequenzensammlung aus St. Martial-Hss. geboten und aus dem Quellenbefund gefolgert, St. Martial in Limoges müsse ein von St. Gallen unabhängiges Zentrum der Sequenzenpflege gewesen sein. Dem trat J. Werner entgegen, der, von P. v. Winterfeld mit Beifall begrüßt, auf die zerrüttete Gestaltung des Textes in den St. Martial-Hss. hinwies. In Wirklichkeit war damit die These von Dreves nicht erledigt; sie lebte wieder auf, und einer derjenigen, die sie ausbauten, war C. Blume, der zwar den zerrütteten Charakter der St. Martial-Überlieferung anerkannte, aber von St. Martial auf ältere Zentren der Sequenzenpflege im Westen zurückschloß. Ähnlich verhält es sich in unserem Fall. Die Annahme, daß die Sequenz aus dem Westen nach dem deutschen Kulturgebiet kam, ist durch so viele Momente (und mit am stärksten durch Notkers eigenes Zeugnis, vgl. ZMW XII, 11f.) gestützt, daß sie durch das Vorkommen von späteren Fassungen in Frankreich und früheren in Deutschland nicht in das Gegenteil verkehrt werden kann (sofern dies die Absicht des Verf. gewesen sein sollte!). Nur wenn die französischen Fassungen generell die späteren wären, müßte man jenes Urteil revidieren, aber

[1] Vgl. Joh. Cotto (Gerbert, Scriptores II, 258).

daß dies nicht der Fall ist, wird auch von Moberg anerkannt.

Ein Fall, in dem ich mich weder mit Blume noch mit Moberg ganz einverstanden erklären möchte, ist der des Paares *Hanc concordi* (für diese Sequenz statuierte Winterfeld mit annehmbaren Gründen Notker als Dichter, obwohl es nicht bezeugt ist) und *Epiphaniam* (französisch oder englisch). Blume stellt das französische Schema als das ursprünglichere hin, aber mit unhaltbarer Begründung; Moberg lehnt die Begründung und mit ihr die These Blumes ab (S. 232ff.). Nun erschien 1912 eine Schrift von A. Gastoué, „Variations sur la musique d'église" (aus Aufsätzen in der „Tribune de St. Gervais" zusammengesetzt), wo dieser Forscher eine Sequenz mitteilt, die zu derselben Melodie gehört und vielleicht wirklich die älteste der drei ist, denn sie nimmt Bezug auf die Normanneneinfälle, die Frankreich im 9. Jahrhundert heimsuchten. Es ist die Allerheiligensequenz *Gaude eja unica*. Mag nun ihr Text der älteste sein oder nicht, jedenfalls zeigt ein formaler Überblick, daß der Melodieaufbau, den *Gaude* und *Epiphaniam* gemein haben, der ursprünglichere ist (ich bezeichne die Formelemente, ohne mich um kleinere Abweichungen zu kümmern):

| *Gaude* *Epiphaniam* | | *Hanc concordi* (und *Petre summe*) | |
|---|---|---|---|
| | *X* (Einleitung, quasi verdoppelt) | | *X* (Einleitung, quasi einfach) |
| | | I ab | *E* (zieml. ähnlich dem Einleitungsteil) |
| I ab | *A* | II ab | *A* |
| II ab | *B* | | |
| III ab | *C* | | |
| IV ab | *A* | III ab | *A* |
| V ab | *B* | IV ab | *B* |
| VI ab | *D* | V ab | *D* |
| VII ab | *A* | | |
| | *Y* (Schlußteil) | | *Y* |

Der Gesamtaufbau im ersteren Fall ist weit natürlicher; und wenn ich diesen Maßstab anwenden dürfte: er ist „archaischer" in dem ZMW XIII, 113 bezeichneten Sinne.

Noch ein Doppelfall: *Regnantem sempiterna* (westlich) und *Psallat ecclesia* (Text von Notker, vgl. oben). Daß die deutsche Sequenz das Aufbauschema in der ursprünglicheren Form bietet, darüber sind sich hier Moberg, S. 229f. und Blume, Anal. hymn. LIII, 6f. einig. Aber das *Alleluja Letatus sum*, von dem der Name der Sequenzmelodie abgeleitet ist und an das diese am Anfang anknüpft, ist ein Advents-Alleluja und *Regnantem* eine Adventssequenz, *Psallat* dagegen eine Kirchweihsequenz. Blume betont demgemäß, daß die französische Sequenz liturgisch den ursprünglicheren Zustand verkörpere, und er verwertet dies im Sinne seiner These, ohne den Widerspruch mit dem formalen Tatbestand aufzuheben; er erkennt nur an, daß eine weitere Stelle im Alleluja-Versus dem deutschen Dichter als begriffliche Brücke zum Kirchweihfest gedient haben könnte. Moberg dagegen möchte gerade diese Ideenassoziation benutzen, um die Priorität der deutschen Sequenz in jeder Beziehung wahrscheinlich zu machen. Ist es aber notwendig, daß formale und liturgische Ursprünglichkeit immer in dieselbe Richtung deuten? Wir wollen uns erinnern, daß die Melodien nach Notkers eigenem Zeugnis in untextierter Form in seine Hände kamen, und dies zu einem Zeitpunkt, als es im Westen bereits Sequenzen gab. Nehmen wir an, jene untextierte Form sei in vielen Fällen der ursprünglichen nahegekommen. Diese würde Notker gewahrt haben, indem er sich aber von der liturgischen Bindung der Melodie löste. Der französische Dichter dagegen wäre der Melodie gegenüber freier vorgegangen, hätte aber den liturgischen Zusammenhang gewahrt; ob er bereits eine Sequenz vorfand, die sowohl liturgisch als formal konservativ verfuhr, entzieht sich unserer Kenntnis.

Aber sogar die Wahrung des liturgischen Zusammenhangs mit dem Alleluja wird uns nicht unbedingt Beweis des höheren Alters sein können, da es eben verschiedene Zentren des Sequenzenschaffens gab, die einen verschiedenen Grad von Konservativismus an den Tag legen konnten. Wir werden auch hier erst fragen müssen, ob keine Gegengründe vorhanden sind, die diesen Tatbestand durchkreuzen. Ein Fall, der glatt verläuft, ist z. B. der des Advent-Allelujas *Ostende* mit der französischen Adventssequenz *Salus eterna* und der deutschen Apostelsequenz *Clare sanctorum*; hier hat kein anderer als P. v. Winterfeld die erstere Sequenz als die ursprünglichere und die letztere als eine Reichenauer Nachbildung anerkannt (Zs. f. deutsches Altertum XLVII, 372).

Sogar ein letztes und im Sinne der bisherigen Annahme vom Ursprung der Sequenz entscheidendes Kriterium hat nur eine bedingte Geltung, nämlich das melodische Anknüpfen einer Sequenz an ein gregorianisches Alleluja. Dieses Kriterium würde unbedingte Gültigkeit haben, wenn es richtig wäre, daß die Sequenz eine bloße Weiterentwicklung des gregorianischen Allelujas ist. Doch können wir nur soviel sagen, daß sie in dem uns greifbaren Stadium in der Regel

liturgisch mit einem solchen Alleluja verbunden ist und sehr oft melodisch an dieses anknüpft. Daher gilt das Kriterium auch nur in diesem Rahmen. Ein Beispiel. Analecta LIII, 387ff. wird der Vergleich zwischen zwei Sequenzen des Schemas *Justus ut palma major* durchgeführt, *Organicis* (wohl westlich) und *Sancti baptiste* (wohl deutsch). Blume hat vielleicht Recht mit der Annahme, das Schema der ersteren sei formal das ursprünglichere. Auch Moberg erhebt keinen Einwand dagegen. Er fragt sich aber, wieso es möglich sei, daß in diesem Fall gerade *Sancti* und nicht *Organicis* am Anfang die melodische Phrase hat, die den Zusammenhang mit dem gregorianischen *All. Justus ut palma* verkörpert. Nun scheint es allerdings eine irrtümliche Voraussetzung zu sein, daß jene einleitende Phrase von allen Sequenzen dieses Schemas nur bei *Sancti* vorhanden ist (vgl. Anal. LIII, 38, 229, 256, 267, 290 und 299); und wo sie fehlt (383 und 385), läßt sich dies dadurch erklären, daß diesen Sequenzen ein einleitendes Alleluja vorausging, das eben die einleitende Melodiephrase trug (dies kommt gerade bei französischen Sequenzen häufig vor, vgl. W. H. Frere, The Winchester Troper, S. XXXIV).

So bliebe dieses Kriterium im gegebenen Fall unangetastet. Und doch vermag es uns über die letzte Ursprünglichkeit einer Melodie keinen Aufschluß zu geben. Moberg selbst vermerkt, daß jene Einleitungsphrase in *Sancti baptiste* wie etwas künstlich damit Verbundenes erscheint. Nun gibt es noch eine Sequenzmelodie mit dem Titel *Justus ut palma minor*, die sich mehr in der Linie des gregorianischen Allelujas hält (sie trägt u. a. die Gallus-Sequenz *Dilecte* und die Joh. Bapt.-Sequenz *Precursor*, wobei wiederum die J. B.-Sequenz das entwickeltere Schema zu haben scheint, vgl. Anal. LIII, 273f.); aber sogar diese Melodie könnte kaum als eine bloße „Entfaltung“ der gregorianischen angesehen werden.

Also? In einem Stadium, das unseren beiden Sequenzen *Organicis* und *Sancti* vorausging, muß die Melodie eine eigene Existenz gehabt haben und dann mit dem gregorianischen Alleluja verbunden worden sein. In diesem Zusammenhang darf ich vielleicht daran erinnern, daß ich seit dem Erscheinen von Mobergs Werk in zwei Studien „Über Estampie und Sequenz“ (ZMW XII und XIII) neben den beiden alten Gesichtspunkten zur Sequenzfrage (Ableitung vom gregorianischen Choral und aus dem Orient) einen dritten zu begründen versuchte: die weltliche Kunst als Quelle der Sequenzenmusik. Bereits A. Gastoué war dazu fortgeschritten, die beiden ersteren, die sich lange Zeit bekämpft haben, friedlich nebeneinander zu stellen (Tribune de St. Gervais XXIII und XXIV). Doch hat sich seither gezeigt, daß auch beide zusammengenommen nicht alles zu erklären vermögen. Leider besitzen wir noch immer keine umfassende Untersuchung der Sequenzmelodik im Vergleich zur gregorianischen, doch ist der Unterschied schon oft hervorgehoben worden. Dieser Unterschied in Verbindung mit anderen Momenten legt den Gedanken an den Einstrom einer zwar kaum überlieferten, aber teilweise erschließbaren Profanmusik nahe. Wenn eine im letzten Grunde weltliche Melodie sich mit dem gregorianischen Alleluja verbindet, können wir in der Tat von einer „Bekehrung“ sprechen; aber in noch höherem Maße ist es ein Symbol für den glänzenden Kompromiß zwischen weltlicher Kultur und Kirche, den die Karolingerzeit durchführt, diesen Kompromiß, der dann das ganze Mittelalter beherrscht und schließlich mit einem Bruch endet. Aber der Kompromiß läßt die Möglichkeit verschiedenartiger Abstufungen offen. Wenn der Sequenzenmeister Gottschalk von Limburg im 11. Jahrhundert das „de Gregorio neumas filare“ übt und doch in seiner Melodik engen Kontakt mit der weltlichen Kunst vermuten läßt, so vermag andrerseits der Autor des Tutilo zugeschriebenen Introitus-Tropus *Hodie cantandus*, in Anlehnung an die zeitgenössische Instrumentalmusik zu schaffen und doch die künstlerische Brücke zur liturgischen Melodie herzustellen. Eine systematische Untersuchung des Sequenzen- und Tropenkomplexes wird gewiß mannigfache Abstufungen enthüllen: vom „Weiterspinnen“ fast ohne äußere Einflüsse bis zur äußerlichen Verbindung präexistenter und wesensverschiedener Dinge. Übrigens wird eine solche Untersuchung auch den Begriff des Gregorianischen selbst genauer ansehen müssen: weist nicht schon das „gregorianische“ Alleluja außergregorianische Einflüsse auf? Sofern uns nun in der Sequenzen- und Tropenmusik das Echo einer zum größten Teil verschollenen weltlichen Kunst erhalten ist, wird sich in der liturgischen Kunst die Entwicklung der weltlichen spiegeln. Man hat schon früher vermutet, daß die Sequenzen Adams von St. Victor einen Einstrom weltlichen Melodiegutes repräsentieren. Nun, was hier einströmt, ist bereits verschieden von dem, was am Anfang der Sequenzengeschichte hereingeströmt war; und einzelne Tropen aus noch späterer Zeit, aus dem 13. Jahrhundert, zeigen sogar ein noch neuzeitlicheres und volkstümlicheres Antlitz als Adams Se

quenzen, obgleich andrerseits gerade im 13. Jahrhundert der Tropus auch eine Nachblüte im Sinne des „Weiterspinnens“ erlebt. So offenbart sich in diesem ganzen Ablauf ein Widerstreit zwischen dem Weiterschreiten des Säkulums und dem Beharrenwollen der Kirche. Im kirchenmusikalischen Schaffen des Mittelalters erkennen wir eine „frömmere“ Richtung — das Weiterspinnen auf Grund eines gegebenen liturgischen Fundus — und jene andere, profanere, wobei merkwürdigerweise die erstere gerade am Schluß, im 15. Jahrhundert, ihren Höhepunkt erlebt. Nocn ein Wort *pro domo mea.* Wenn ich in den zitierten Sequenzstudien mehr nach der profanen Richtung Ausschau hielt, so hatte ich in der Abhandlung „Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter“ (ZMW X) den Tropuskomplex in seiner Beziehung zu einem gegebenen liturgischen Fundus betrachtet. Im obigen Sinne ist dies wohl kein Widerspruch; doch gestehe ich, daß ich die Gegensätzlichkeit nachträglich mit Überraschung gewahrte.

* * *

Nach diesen zu langen Darlegungen, zu denen uns der reiche Inhalt von Mobergs Arbeit anregte, müssen wir zu der Frage übergehen: was ergibt sich aus dieser Arbeit für die Musikgeschichte Schwedens? Wie der Verf. angibt, finden sich in schwedischen Hss. 150 Sequenzen mit Melodien; die Zahl der Melodien reduziert sich aber auf 68, da eine Melodie oft mehreren Texten als Unterlage gedient hat. Die schwedischen Quellen, sofern sie selbständig erhalten sind, sind im allgemeinen späten Datums, zumeist aus dem 15. Jahrhundert. Der ältere Bestand an liturgischen Büchern scheint in Schweden fast ganz zu Einbanddeckeln und Umschlägen verschnitten worden zu sein; eine Unmenge solcher Fragmente, vornehmlich aus dem Kammerarchiv und der Reichsbibliothek in Stockholm, harrt noch der Sammlung und Sichtung (man wird sich erinnern, daß Peter Wagner ein nicht uninteressantes Fragment daraus in „Nordisk Tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen“ XII besprach); eine ganze Menge solcher Fragmente scheint ihren Weg nach Paris gefunden zu haben (vgl. Chevaliers Repertorium hymnologicum VI, S. XIV). Es ist zu erwarten, daß all dies dereinst auch für die Sequenzengeschichte neues Material ergeben wird. Auf dem Gebiet der bisher zugänglichen Quellen konnte der Verf. sich auf eine liturgiegeschichtliche Vorarbeit stützen, G. Lindbergs Untersuchung über „Die schwedischen Missalien des Mittelalters“.

Liturgisch scheint in Schweden um 1100 der englische Einfluß dominierend gewesen zu sein, um 1200 der deutsche Einfluß seinen Höhepunkt erreicht zu haben und im 13. bis 14. Jahrhundert der französische Einfluß an erster Stelle gewesen zu sein, welch letzterer durch Ordensgemeinschaften wie die Dominikaner und Franziskaner verbreitet wurde. Diesem Tatbestand entspricht es, daß, wie der Verf. feststellt, die Sequenzen erster Epoche (Notker-Stil) nach Schweden vorwiegend von Deutschland her, die Sequenzen zweiter Epoche (Adam von St. Victor-Stil) vorwiegend von Frankreich gekommen zu sein scheinen. War also der älteste, der englische Einfluß mit keinem nennenswerten Sequenzenimport verbunden? Die Frage wird wohl erst nach Durchmusterung der noch nicht erschlossenen Quellen zu lösen sein. Immerhin: auch auf Grund der vorliegenden Materialien scheint mir, daß der englische Einfluß in der schwedischen Musikgeschichte etwas größer war, als der Verf. annimmt. Die eine seiner Quellen, die Hs. A 53 (wohl aus dem späteren 14. Jahrhundert) sieht er selbst als möglicherweise englisch an. Wenn nun auch der darin enthaltene Agnus-Tropus *Gloriosa spes reorum* nicht nur in England, sondern auch in einem Pariser Missale des 14. Jahrhunderts (B. N. lat. 1107) vorkommt, so legen doch noch die Notenformen ein gewichtiges Zeugnis ab: die Rhombe als Einzelnote, die charakteristische Form des ♭, die Konjunktur aus drei Rhomben (davon die erste links schräg kaudiert) — dies sind Züge, die in ihrer Gesamtheit beweisen, daß die Hs. entweder in England oder unter ausgesprochen englischem Einfluß geschrieben wurde. Im Zusammenhang damit sei erwähnt, daß das zweistimmige *Ad cantus laetitiae*, welches unter den schwedischen Schulliedern im 16. Jahrhundert vorkommt (vgl. S. 103), wahrscheinlich englischer Herkunft ist (vgl. Schweiz. Jahrb. f. Musikw. III, 93 f.). Interessant ist in diesem Zusammenhang ferner, daß das in der englischen Überlieferung des 14. Jahrhunderts mehrfach auftretende Lied *Angelus ad virginem* uns auch in einer Hs. in Lund begegnet (F. Ludwig, AMW V, 177, Anm., nach A. Hammerich). Allerdings muß für den mit schwedischen Verhältnissen nicht Vertrauten beigefügt werden, daß diese Südspitze des heutigen Schweden im Mittelalter dänisch war und erst im 17. Jahrhundert an Schweden fiel; daher sind auch die Lunder Hss. in Mobergs Arbeit nur als außerschwedische behandelt.

Das einheimische Sequenzenschaffen scheint in Schweden erst gegen Ende des

13. Jahrhunderts einzusetzen. Wie es scheint, waren namentlich Dominikaner daran beteiligt. Natürlich handelt es sich um Sequenzen des viktorinischen Stils (vgl. S. 31, 38, 73, 106, 109ff., 253ff. und ferner, was Lindberg l. c. 390 über schwedisches Schaffen auf dem Gebiet der Alleluja-Versus-Dichtung und -Komposition sagt).

Zum Schluß biete ich dem Benützer des Werkes einige Bemerkungen — zur Kenntnisnahme oder, sofern er sich meiner Ansicht anschließt, zur Berichtigung.

S. 3. Der Sequenzmelodie-Titel lautet nicht „Lyra“, sondern „Cithara“. — S. 4. Der „Hymnos akathistos“ ist sicher nicht von Notker ins Lateinische übertragen worden, da dieser nicht Griechisch konnte (sogar P. Wagner, Einführung I, 262, an den Moberg zu denken scheint, schreibt die Übersetzung nicht Notker zu, obgleich er diesen als des Griechischen mächtig ansieht). — S. 86. Die Durchschnittszahlen für die deutschen, französischen usw. Sequenzensammlungen scheinen mir etwas willkürlich, jedenfalls auf Grund eines zu beschränkten Materials aufgestellt zu sein. — S. 149. Die Hs. St. Gallen 383 stammt nicht aus St. Gallen, sondern aus Frankreich oder vielleicht noch eher aus der französischen Schweiz. — S. 150. Das Fragmeut Bern 47 wird, da aus Papier, nicht älter sein als die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. — S. 164. Daß eine Liqueszenz nur beim Zusammentreffen zweier Vokale oder Konsonanzen eintrete, würde ich nicht unterschreiben. — S. 183. *Gaudete vos fideles*, welches in St. Gallen 383 und sonst manchmal als Anhang zu *Laetabundus* figuriert (s. Moberg II, Nr. 4), ist eine eigene Sequenz, vgl. Analecta hymnica LIV, 8. — S. 184. Nr. 24 steht nicht in St. Gallen 383. — S. 190f. Mobergs Melodie Nr. 60 ist nur die eine der Melodien zu *Rex Salomon fecit templum*, die andere, wohl ältere, findet sich in der (von Moberg sonst benützten) Hs. St. Gallen 383 und in den St. Martial-Hss. Paris B. N. lat. 1139, 3459, 3719. — S. 205. Was die „Instituta patrum“ an der betreffenden Stelle sagen, bezieht sich meiner Auffassung nach nicht auf Sequenzen (mit Mobergs Auffassung stimmt diejenige von H. J. Moser, Gesch. d. deutschen Musik I, 4. Aufl., S. 100f. überein). — S. 227. Der Ausspruch von W. H. Frere scheint mir nicht richtig gedeutet zu sein. — S. 227, Anm. Im Schlußteil der Melodie Nr. 35 sehe ich keine Doppelklausel. — S. 232. Die Angaben Analecta hymnica LIII, 114 faßte ich anders auf, nicht im Sinne einer eingeschobenen Wiederholung, sondern im Sinne einer Umstellung in Strophe 23 und einer Textvariante. — S. 247, letzte Zeile. 34 ist wohl ein Druckfehler statt 36. — S. 251. Ein Tonumfang von *e* bis *a'* scheint mir nicht so exorbitant, daß er die Mitwirkung von Knaben notwendig gemacht hätte. Gewiß, für den gregorianischen Gesang ist dies ein recht großer Umfang, aber andrerseits finden wir in der mehrstimmigen Musik zahlreiche Fälle, die noch darüber hinausgehen. — S. 256, Anmerkung. Nicht 142, sondern 392. — S. 259f. Die Stelle aus Durandus, die übrigens schon von P. Wagner, Einführung I, 263 zitiert wurde, dürfte nicht speziell auf Sequenzen ohne Parallelstrophen zu beziehen sein. Sie scheint mir nicht einmal auszuschließen, daß in den Strophen zwei Chorhälften alternierten. — S. 261f. Über mensurale, d. h. modal ausgeführte und mensural notierte Sequenzen hatte bereits P. Aubry im Wiener Kongreßbericht von 1909 geschrieben. Der Wortlaut des Zitats aus Nils Ragvaldsson scheint mir modale Ausführung der Sequenzen nicht auszuschließen, wenn ich auch eine solche durchaus nicht behauptet haben möchte. — S. 263f. Organum und Orgel würde ich doch nicht ohne weiteres identifizieren. Übrigens sehe ich, daß der Verf. diese Unterscheidung seither akzeptiert hat; denn in seiner Abhandlung „Om flerstämmig musik i Sverige unter medeltiden“ (1928) schließt er sich der ihm von T. Haapanen vorgeschlagenen, für mich selbstverständlichen Interpretation der von T. Norlind, SIMG II, 554 zitierten Stelle aus den Chorstatuten von Upsala (1298) an im Sinne von: „Wenn das Organum gesungen wird, erhalten die Ausführenden 1 Oere“. — S. 265. Im Hinweis des Roger Baco (den übrigens schon H. Müller, AMW IV behandelte) finde ich nichts, das auf mehrstimmige oder instrumentale Wiedergabe deuten würde. — S. 266f. Diese Instrumentenerwähnungen in Sequenzentexten möchte ich im allgemeinen mehr symbolisch fassen, z. B. „robusto plectro“ = mit kräftiger Stimme (warum soll dies unpoetisch sein?).

J. Handschin

# Hallische Händel-Gedenktage 1935

Den von der Reichs-Feststadt Halle in der Zeit vom 22. bis 24. Februar 1935 veranstalteten „Händel-Gedenktagen“ gab der 250. Geburtstag des großen Meisters ein weihevolles Gepräge. Nicht ein beliebiges Händelfest galt es diesmal zu feiern; vielmehr kam es darauf an, in diesen geschichtlich wichtigen Tagen sich Klarheit darüber zu verschaffen: wie nahe oder auch wie fern steht unserer Zeit Händel? Es ist bezeichnend, daß diese Frage während der hallischen Gedenktage weniger in wissenschaftstheoretischem Sinne als vom ideellen Standpunkt her eine Beantwortung fand. Eine bemerkenswerte Formulierung für unser heutiges Verhältnis zu Händel erbrachte Friedrich W. Herzogs Aufsatz im Festheft der „Deutschen Mitte“ (Halle, Februar 1935): „der wahre Händel ist heute noch unbekannt und so unentdeckt wie in der Zeit vor hundert Jahren. Bach wurde von der Romantik neu entdeckt. Die Auseinandersetzung mit Händel ist unserer Gegenwart überlassen worden“.

Wertet man unter diesem Gesichtspunkt die Aufführungen, dann ist zu sagen, daß die ideelle Bereitschaft, Händels gemeinschaftsbildende Kunst dem heutigen Geschlechte eindrucksvoll nahezubringen, alle Mitwirkenden erfüllte, daß jedoch die wissenschaftliche Problematik, die mit der ideellen Seite unlösbar verknüpft ist, nur ganz vereinzelt zutage trat. Die Aufführung des „Messias“ im hallischen Dom (Händels erster Wirkungsstätte), unter Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes, darf wohl als der ideelle Höhepunkt des Festes bezeichnet werden. Am Vorabend des Geburtstages hörte man Händels doppelchöriges Orchesterkonzert Nr. 29, von Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff großzügig nachgestaltet, sowie die von Prof. Rahlwes sorgsam betreute köstliche „Cäcilien-Ode“, deren innerer Reichtum Kennern wie Freunden der Musik immer stärker zum Bewußtsein kommt. Als eine Glanzleistung des Stadttheaters Halle erwies sich die Festaufführung von Händels „Otto und Theophano“. Durch Generalmusikdirektor Vondenhoffs stilsichere Einfühlung stellte dieser fast ausschließlich vom Orchester getragene Abend die Lebensfähigkeit der Händel-Oper erneut unter Beweis, wenn auch zu spüren war, daß das szenische Problem, um dessen Lösung sich Dr. Hanns Niedecken-Gebhard seit Jahren vielfach mit Erfolg bemüht, je länger je mehr als das Zentralproblem Händelscher Opern-Aufführungen zu gelten hat.

Dem Weihecharakter dieser „Händel-Gedenktage“, die vom In- und Ausland her stärksten Besuch fanden, entsprach der geistige Gehalt der Gedenkreden. Dem Vorabend des Geburtstages gab das Gepräge eine Ansprache des Reichsleiters Alfred Rosenberg, der in Händel den „Wickinger der Musik“ feierte. Mit Spannung folgte man auch den beiden Händel-Gedenkreden während des Festaktes in der Aula der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg. In geistvoller Weise schilderte hier Prof. Dr. Edward Dent-Cambridge Händels Verhältnis zur englischen Literatur und Gesellschaft seiner Zeit, während Prof. Dr. Max Schneider-Halle, nachdem er aufgewiesen hatte, wie der Meister einst zu Halle und zu Deutschland überhaupt stand, Wesen und Grenzen heutiger Händel-Interpretation kennzeichnete.

Als ein wissenschaftliches Ergebnis dieser „Händel-Gedenktage“ darf die vom Stadtarchiv Halle herausgegebene Festschrift hier genannt werden: „Georg Friedrich Händel. Abstammung und Jugendwelt“ (Halle 1935). Sie enthält nach einem Geleitwort des Oberbürgermeisters Dr. Dr. Johannes Weidemann Beiträge vom kommissarischen Stadtarchivdirektor Richard Bräutigam, von dem Stadtarchivassistenten Rolf Hünicken und dem Unterzeichneten. Bräutigam gibt in seinem Beitrag einen

aufschlußreichen Überblick über „Hallisches Schrifttum zur Biographie Händels“ [1]. Hünicken untersucht in einer ersten Abhandlung „Händels Ahnenverwandtschaftskreis“; er kommt dabei zu dem bedeutsamen Ergebnis, „daß bereits in Händels scheinbar unmusikalischen Ahnen die Musikanlage, wenn auch latent, vorhanden gewesen ist“. In einem weiteren Beitrag würdigt Hünicken in biographischem Sinne den jungen Händel während seiner hallischen Zeit; in dieser Darstellung „ist mehr Gewicht auf die Vervollständigung des historischen Materials zu Händels Jugendgeschichte gelegt worden als auf eine psychologische Ausdeutung“. Der Unterzeichnete entwirft zunächst ein Bild von den „Familien Händel und Taust“, wobei dem Taustschen Geschlecht zum erstenmal eine umfassende Würdigung zuteil wird. Angefügt ist ein Kapitel über „Das Händelhaus“; in ihm werden die Forschungsergebnisse Dr. Bernhard Weißenborns hinsichtlich der Lage des echten Händelhauses einer abschließenden, bestätigenden Prüfung unterzogen. Ein weiterer Beitrag des Unterzeichneten behandelt „Halles Musikkultur im Zeitalter des jungen Händel“; da in ihm „lediglich diejenigen Zentren hallischen Musiklebens, mit denen Händel in Berührung kam, gewürdigt wurden, erwies sich hier die ‚circumpolare‘ Betrachtung als die einzig mögliche“. In diesem Sinne steht Friedrich Wilhelm Zachow im Mittelpunkt der Darstellung, der anhangsweise ein Überblick über „G. F. Händels hallische Jugendkompositionen“ beigegeben ist.

Schließlich verdient noch Erwähnung, daß die Stadt Halle, die während der „Händel-Gedenktage“ eine großzügige Initiative entfaltete[2], in der Zeit vom 23. Februar bis 14. April auch eine Händel-Ausstellung im Museum der Moritzburg bieten konnte. Nach chronologischen und zeitgeschichtlichen Gesichtspunkten geordnet, waren in ihr Autographen, Erstdrucke, Gemälde, Stiche, Händel-Biographien und Händel-Erinnerungsstücke zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Ein gesondert erschienener Katalog gewährt Einblick in die hier geleistete Arbeit.

W. Serauky

---

[1] Vgl. hierzu das grundlegende „Verzeichnis des Schrifttums über Georg Friedrich Händel“ von Kurt Taut (= Händel-Jahrbuch, VI. Jg., 1933), Leipzig (1934). Auf diese überaus wichtige Veröffentlichung wird die ZMW noch besonders einzugehen haben.

[2] Der Oberbürgermeister verkündete die (städtische) Stiftung eines alljährlich mit festlichen Musikaufführungen zu feiernden Händeltages.

## Rudolf Schwartz †

Wiederum ging einer der Unseren dahin: am 20. April, einen Tag vor Ostern, verschied in Halle Professor Dr. Rudolf Schwartz. Nicht lange nach dem Abschluß seiner durch drei Jahrzehnte hindurch bis Mitte 1929 mit selbstloser Hingabe geführten, für Forschung und Lehre sehr nutzbringenden Amtstätigkeit als leitender Bibliothekar der Musikbibliothek Peters war er aus Leipzig in die benachbarte Händelstadt übergesiedelt und hatte hier, frei von Dienstpflichten, die wohlverdiente Ruhe und Zeit zur Fortsetzung eigener wissenschaftlicher Arbeiten gefunden. Man sah ihn, den unentwegt Schaffensfrohen, oft in der Universitätsbibliothek. Er konnte noch — nun seine letzte Leistung — einen Band der Frottola Petruccis für den Druck vollenden, der als Jahrgang VIII der „Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft" bereits angekündigt ist. Wie zu erwarten, wird auch diese Veröffentlichung ausgezeichnet sein durch umfassende Sachkenntnis, Sorgfalt und unbedingte Zuverlässigkeit; das waren von jeher wesentliche Merkmale der Schwartzschen Arbeiten zur deutschen und italienischen Musik; sie sind gleich seinen unentbehrlichen „Verzeichnissen der in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik" (in den Petersjahrbüchern) unserm Leserkreise so bekannt, daß sie hier nicht erst aufgezählt zu werden brauchen. Was Rudolf Schwartz als Mensch bedeutete, werden alle die vielen zu schätzen wissen, denen er, „Anfahenden" sowohl, wie auch schon Selbständigen, ein immer hilfsbereiter Berater und warmherziger Förderer gewesen ist. Er wahrte Abstand, ohne hochmütig zu sein; sein feiner Sarkasmus wurde nie verletzend. Und wenn er auch erkannt hatte, daß der Beruf des Bibliothekars vielerlei Entsagungen mit sich brachte, so blieb Rudolf Schwartz bis in sein letztes Lebensjahr hinein, das siebenundsiebzigste, eine Frohnatur trotz allem; eine charaktervolle Persönlichkeit, die weit mehr war, als sie Fernerstehenden zuweilen schien.

Max Schneider

# Mitteilungen

– In Wien starb am 19. April (Karfreitag) d. J. Prof. Karl Rouland, Kapellmeister der St. Peterskirche. Rouland war am 18. Oktober 1865 zu Wien geboren. Im kirchenmusikalischen Leben nahm er seit vielen Jahren eine hervorragende Stelle ein. Er war einer der ersten, der sämtliche zwölf erhaltenen Messen von Haydn zyklisch aufführte (zuerst 1909) und die *b* moll-Messe von Bruckner (1854) nach Wien brachte. Bleibend verdient gemacht hat er sich durch die musterhafte Ausgestaltung des wertvollen Musikarchivs von St. Peter, dessen Katalog im Druck erschienen ist, sowie durch die musikalische Redaktion von je drei Messen von Haydn und Mozart, der Pastoralmesse von Diabelli und drei kleineren Kirchenwerken für die von Schnerich herausgegebenen „Denkmäler liturgischer Tonkunst".

– Dr. K. Fr. Leucht, Assistent am Musikinstitut (musikwissenschaftliches Seminar) der Universität Tübingen, wurde für das S.S. 1935 vertretungsweise mit der Weiterführung der Vorlesungen und Übungen wie auch der Geschäfte des Instituts für den nach Köln berufenen Prof. Dr. K. Hasse beauftragt.

– Prof. Dr. W. Heinitz wird in Hamburg beim 65. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins über „Stilprobleme der musikalischen Gestaltung und Nachgestaltung" sprechen.

– Das Reichs-Bach-Fest vom 16. bis 24. Juni 1935 in Leipzig, verbunden mit dem 22. Deutschen Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft (21. bis 24. Juni) wird am Sonnabend, dem 15. Juni, zwischen 19 und 20 Uhr durch die Glocken aller Leipziger Kirchen und durch Turmblasen feierlich eingeleitet werden. Die Darbietungen der Festtage sind folgende:

Sonntag, 16. Juni: Vormittags im Gottesdienst der Nikolaikirche: Kantate Nr. 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott". Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube. — Mittags Eröffnung der Bach-Ausstellung im Gohliser Schlößchen (Bach-Handschriften, Bach-Bildnisse, Bachs Werke in ihren verschiedenen Ausgaben). — Nachmittags (Erster Teil) und abends (Zweiter Teil) in der Thomaskirche: Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus. Erste Aufführung des ungekürzten Werkes (nach dem von Max Schneider durchgesehenen Urtext der autographen Partitur und der Stimmen und) in der kleinen Besetzung des Chors (Thomanerchor) und des Orchesters der Zeit der Uraufführung unter Bach im Jahre 1729. Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube.

Montag, 17. Juni: Vormittags in der Aula der Universität: Kammerkonzert mit historischen Instrumenten aus der Heyerschen Sammlung der Universität Leipzig, ausgeführt von Mitgliedern des Collegium musicum: 1. Wilhelm Friedemann Bach: Duetto (Sonate) *C* dur für zwei Kielflügel — 2. Joseph Seeger: Toccata und Fuge *a* moll für Orgel — 3. Heinrich Franz Biber: Serenada *F* dur für Streichquintett, Generalbaß und Baßstimme — 4. Johann Joseph Fux: Suite *C* dur für konzertierenden Violino piccolo (Terzgeige), Streichquartett und Generalbaß — 5. Attilio Ariosti: Lezione (Suite) *D* dur für Viola d'amore und Generalbaß — 6. Christlieb Siegmund Binder: Sonate *c* moll op. 1, 3 für Kielflügel — 7. Zwei Lieder für Baß: a) Daniel Speer: „Maien- und Kuckuckslied" mit Begleitung zweier Violinen, einer Blockflöte und des Generalbasses; b) Philipp Emanuel Bach: „Der Bauer", mit Begleitung des Klaviers — 8. Johann Christian Bach: Konzertierendes Quartett *Es* dur op. 7, 5 für Klavier mit Begleitung zweier Violinen und des Violoncells. Leitung: Prof. Dr. Helmut Schultz. — Nachmittags Gedenkfeier am Grabe Bachs in der Johanniskirche: Trauerode auf das Ableben der Gemahlin August des Starken Christiane Eberhardine, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen (in der Umdichtung von W. Rust) — Gedächtnisansprache — Kranzniederlegung — Schlußchor und Choral aus der Johannes-Passion. Leitung: Kantor Willy Stark. — Abends Orchesterkonzert im Landeskonservatorium: 1. Suite Nr. 3 *D* dur — 2. Konzert *c* moll für zwei Cembali und Streichorchester — 3. Suite Nr. 2 *h* moll für Streichorchester und Flöte — 4. Konzert *C* dur für zwei Cembali und Streichorchester — 5. Viertes Brandenburgisches Konzert *G* dur für konzertierende Violine, zwei Flöten und Streichorchester. Leitung: Prof. Walther Davisson.

Dienstag, 18. Juni: Nachmittags Kammermusik im Landeskonservatorium: 1. Sonate *C* dur für zwei Violinen und Cembalo — 2. Zweite englische Suite *a* moll für Cembalo — 3. Sonate *h* moll für Flöte und Cembalo — 4. Fünfte Partita *G* dur für Cembalo — 5. Suite *A* dur für Violine und Cembalo. — Abends Kammerorchester-Konzert im Gewandhaus: 1. Konzert *d* moll für Klavier und Streichorchester — 2. Zweites Brandenburgisches Konzert *F* dur für Trompete, Flöte, Oboe, Violine und Streichorchester — 3. Chromatische Fantasie *d* moll für Klavier — 4. Fünftes Brandenburgisches Konzert *D* dur für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester. Klavier und Leitung: Prof. Dr. Edwin Fischer.

Mittwoch, 19. Juni: Vormittags in der Alten Börse: Das wohltemperierte Klavier (Erster Teil 1722: 24 Präludien und Fugen), auf dem Klavichord vorgetragen von Kantor Rudolf Opitz. — Abends in der Thomaskirche: Die Hohe Messe (Chor: Der Riedel-Verein). Leitung: Prof. Max Ludwig.

Donnerstag, 20. Juni: Vormittags: Das wohltemperierte Klavier (Zweiter Teil 1744: 24 Präludien und Fugen), auf dem Klavichord vorgetragen von Kantor Rudolf Opitz. — Nachmittags Orgelkonzert in der Nikolaikirche: 1. Toccata und Fuge *F* dur — 2. Präludium und Fuge *A* dur — 3. Partite diverse sopra „O Gott, du frommer Gott" — 4. Präludium und Fuge *G* dur — 5. Fantasie und Fuge *g* moll. Orgel: Prof. Karl Hoyer. — Abends im Alten Theater: „Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen, vorgestellt in zween Auffzügen durch Arnold Schering". Ausführende: Mitglieder der Städtischen Theater.

Freitag, 21. Juni: Mittags im Gewandhause: Hauptfeier, verbunden mit der Eröffnung des 22. Deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft. Zur Teilnahme erfolgt besondere Einladung. — Nachmittags Orgelkonzert im Landeskonserva-

torium: 1. Präludium und Fuge *a*moll — 2. Sechste Sonate *G*dur — 3. Drei Orgelchoräle aus dem Orgelbüchlein: a) Ach wie flüchtig, ach wie nichtig; b) Christe, du Lamm Gottes; c) In dir ist Freude — 4. Toccata, Adagio und Fuge *C*dur — 5. Präludium und Fuge *D*dur. Orgel: Prof. Friedr. Högner. — Abends Orchesterkonzert im Gewandhause: 1. Erstes Brandenburgisches Konzert *F*dur für Orchester mit konzertierender Violine — 2. Konzert *a*moll für Cembalo, Violine, Flöte und Streichorchester — 3. Konzert *d*moll für zwei Violinen und Streichorchester — 4. Suite Nr. 4 *D*dur. Leitung: Prof. Hermann Abendroth.

Sonnabend, 22. Juni: Vormittags im Landeskonservatorium: Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Danach: Öffentliche Vorträge von Dr. phil. Richard Benz und Prof. Dr. Arnold Schering. — Mittags Motette des Thomanerchors in der Thomaskirche: 1. Präludium und Fuge *e*moll für Orgel — 2. Motette „Lobet den Herrn, alle Helden" für vierstimmigen Chor und Continuo — 3. Fantasia sopra „Jesu, meine Freude" für Orgel — 4. Motette „Jesu, meine Freude" für fünfstimmigen Chor — 5. Präludium und Fuge *Es*dur für Orgel — 6. Motette „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" für vierstimmigen Chor, Trompeten, Posaunen und Orgel. Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube. — Nachmittags Führung durch das Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität Leipzig (vorm. Heyersche Sammlung Köln) mit Vorträgen Prof. Friedrich Högners auf der Silbermann-Orgel (a) Drei Orgelchoräle über „Wer nur den lieben Gott läßt walten", b) Fughetto super „Lob sei dem allmächtigen Gott") und auf der Barock-Orgel des Hörsaals des Musikw. Instituts (c) Partite diverse sopra „Christ, der du bist der helle Tag", d) Triosonate *Es*dur). — Abends in der Thomaskirche: Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes (Gewandhaus-Chorvereinigung). Leitung: Prof. Günther Ramin.

Sonntag, 23. Juni: Vormittags im Gottesdienst der Thomaskirche: Kantate Nr. 75 „Die Elenden sollen essen". Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube. — Mittags auf dem Marktplatz: Choralsingen mit 4000 Sängern des Landeskirchenchorverbandes Sachsens. Leitung: Landesobmann Kirchenmusikdirektor Armin Haufe. — Nachmittags Kammermusik im Gewandhaus: 1. Musikalisches Opfer (in der Einrichtung von Joh. Nep. David) — 2. Aria „Bekennen will ich seinen Namen" für eine Altstimme, zwei Violinen und Generalbaß — 3. Kantate für Sopran „O holder Tag, erwünschte Zeit". Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube. — Abends Kantaten in der Thomaskirche: 1. Präludium und Fuge *h*moll für Orgel — 2. Kantate Nr. 108 „Es ist euch gut, daß ich hingehe" — 3. Kantate Nr. 161 „Komm, du süße Todesstunde" — 4. Pastorale *F*dur für Orgel — 5. Kantate Nr. 32 „Liebster Jesu, mein Verlangen" — 6. Kantate Nr. 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan". Leitung: Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube.

Montag, 24. Juni: Vormittags Kammermusik im Gewandhause: 1. a) Sonate in *e*moll für Violine und Cembalo mit Violoncell; b) Fuge *g*moll für Violine und Cembalo mit Violoncell — 2. Sechste Suite *D*dur für Violoncell allein — 3. Sechste englische Suite *d*moll für Cembalo — 4. Sonate *a*moll für Flöte allein — 5. Sechstes Brandenburgisches Konzert *B*dur für zwei Violen, zwei Viole da Gamba, Violoncell, Baß und Cembalo. — Abends in der Thomaskirche: Die Kunst der Fuge (in der Einrichtung von Wolfgang Graeser). Leitung: Generalmusikdirektor Hans Weisbach.

Dienstag, 25. Juni: Besuch der Bachorgeln in Störmthal, Rötha und Wechselburg.

Kartenbestellungen, sowie Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle des Reichs-Bach-Festes in Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36.

– Das Collegium musicum der Universität Kiel trat im Sommersemester 1934 mit zwei Veranstaltung an die Öffentlichkeit. Am 28. Juni fand ein Kammermusik-Abend statt, der ausschließlich W. A. Mozart gewidmet war. In der zweiten Aufführung, am 16. Juli, hörte man „Musik des Frühbarock in Deutschland": Instrumentalsätze von Haßler, Brade, Michael Praetorius, Schein, Choralsätze von Eccard, Zeuner, Lasso, den 116. Psalm von Michael Praetorius und Studentenlieder von Demantius, Schein und Haßler. — Im Juni wurde eine Exkursion nach Hamburg zur Besichtigung der Staatsbibliothek, der In-

strumentensammlung und der Orgeln von St. Jacobi und St. Katharinen unternommen. — Die Vorführungen des Wintersemesters 1934/35 begannen am 10. November mit einem Abend „Musik des Mittelalters". Das Münchner Fiedeltrio und Prof. Dr. Hans Hoffmann (Hamburg) boten Werke der Ars antiqua (Klauseln der Notre Dame-Schule und Spielmannsstücke des 13. Jahrhunderts), der Ars nova (Dufay, Machaut und Johannes de Florentia) und des späten Mittelalters (Aulen, Finck und Ockeghem). — Im Gegensatz hierzu brachte der 12. Dezember neue deutsche Musik: Orgelwerke von Joh. Nep. David und Ernst Pepping, Chöre von Pepping und Hugo Distler, zwei Sätze aus der „Musik für zwei Violinen und Klavier" von Heinrich Kaminski und eine Kammersonate für Oboe und Klavier von Hans Joachim Therstappen (Uraufführung). — Kurz vor Schluß des Wintersemesters lieferte das Kieler Collegium musicum auch seinerseits einen Beitrag zu den diesjährigen Bach-Händel-Gedenkfeiern, indem es am 15. Februar 1935 von Bach die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", das 5. Brandenburgische Konzert und das Konzert *c*moll für zwei Cembali, von Händel die Ouvertüre zu „Agrippina" und die Chöre aus dem Anthem Nr. XIb „Herr mach dich auf" darbot. Sämtliche Veranstaltungen wurden durch kurze Einführungsvorträge von Prof. Dr. Friedrich Blume eröffnet und von einem zahlreichen Publikum mit starkem Beifall aufgenommen.

- Das Musikinstitut der Universität Tübingen hatte im Wintersemester 1934/35 zu verzeichnen: einen Sonatenabend von A. Schmid-Lindner und Willy Esterl mit Cellosonaten von J. S. Bach, Fr. Chopin und Karl Hasse; eine Bach-Händelfeier mit Gedenkworten von Prof. Hasse, Bachs Brandenburgischen Konzerten 4 und 5, und Händels Orgelkonzert *F*dur; Leitung: Dr. K. Fr. Leucht. Prof. Hasse, der im Sinfonie-Konzert u. a. ein Orgelkonzert von Hoyer (Solist: Michael Schneider-München) geboten hatte, brachte dann Ende des Semesters im Akadem. Musikverein die *h*moll-Messe von J. S. Bach.

- Das Collegium musicum der Universität Freiburg (Schweiz) veranstaltete unter Leitung von Prof. Dr. K. G. Fellerer im Wintersemester 1934/35 folgende offene Abende: Italienische Musik des 18. Jahrhunderts — Alte Weihnachtsmusik (mit Aufführung des Freiburger Dreikönigspiels aus dem 16. Jahrhundert) — Joh. Seb. Bach, 6 Violinsonaten (in zwei Abenden) — Werke von G. F. Händel.

- Die Acta musicologica, das Organ der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Sekretariat und wissenschaftliche Vermittlungsstelle, Vorsteher Prof. Dr. W. Merian, Basel), hat ihren siebenten Jahrgang angetreten. Das erste Heft des laufenden Jahres enthält unter anderem eine interessante Studie Hans Joachim Mosers (Berlin) über eine der wichtigsten Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts: Hans Otts erstes Liederbuch von 1534. Moser lenkt die Aufmerksamkeit namentlich auf die zahlreichen Sätze des hervorragenden Ludwig Senfl, die noch immer nicht durch einen Neudruck allgemeiner zugänglich gemacht worden sind. Weiterhin enthält das Heft unter anderem die übliche Bibliographie sämtlicher Neuerscheinungen aller Länder. Schriftleiter ist Dr. K. Jeppesen in Kopenhagen.

| Mai | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 | Heft 6/7 | Juni/Juli 1935

# Marenzios Madrigale

Von

Hans Engel, Greifswald

Die Neuausgabe der ersten sechs Bücher der fünfstimmigen Madrigale Marenzios [1] wird erneut die Aufmerksamkeit auf den viel genannten, aber wenig gekannten Meister lenken [2]. Das Absonderliche fällt dem mehr zufälligen Betrachter am ehesten auf. Jeder findet das am interessantesten, was seine Zeit bewegt. So hat denn die Zeit der Romantik und die Zeit der Moderne nach Wagner vor allem die Chromatik Marenzios voll Verwunderung und voll Bewunderung betrachtet. Das chromatisch „kühnste" Stück druckte Winterfeld neu [3], immer wieder wird es gebracht: das Madrigal „O voi che sospirate". 1591, 2. 5 v. P. IV, Nr. 10, S. 69 [4]. Chromatik findet sich vielfach bei Marenzio, doch niemals geht Marenzio sonst, wie hier, durch den Quintenzirkel. Nur einmal noch wagt sich Marenzio zu einem *Ges* („O fere stelle", 1588, 4—6. 17. T. 19 oder einem *Ais* („Se la mia vita", 1588, 4—6 v.) [5]. Kroyer gibt in seiner verdienstvollen Arbeit über die Chromatik im Madrigal [6] eine eingehende Analyse des genannten Madrigals „O voi che sospirate". Richtig

[1] Vgl. im nächsten Heft (8) der ZMW, August 1935, die Besprechung der Ausgabe der ersten sechs Bücher der 5st. Madrigale in den „Publikationen älterer Musik, veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft, unter Leitung von Theodor Kroyer". 4. Jahrgang. Erster Teil. Luca Marenzios sämtliche Werke. Erster Band. Leipzig 1929. 6. Jahrgang. Zweiter Band. Leipzig 1932.

[2] So nennt ihn Leichtentritt, der ihm einen trefflichen, wenn auch kurzen Abschnitt widmet in seiner Neubearbeitung von Ambros, Geschichte der Musik. 3. verb. Aufl., 1909, S. 111.

[3] Teilweise in: Andrea Gabrieli und sein Zeitalter. 1834, Zweiter Theil, S. 88.

[4] Der Einfachheit halber wird zitiert: Nummer des Buches, Stimmzahl, Nr. des Stückes, wenn in den Publikationen veröffentlicht: P. IV oder VI. Seitenzahl. Taktzahl.

[5] Unbeachtet lasse ich die Frage der Echtheit der hds. Madrigale, die das Britische Museum unter Marenzios Namen unvollständig in 3 Stimmen, statt vermutlich 5, aufbewahrt. In den 30 Madrigalen (8 zu 2 Teilen) findet sich alle Art Chromatik. Ihre Echtheit scheint zweifelhaft, ebenso ihre Herkunft ungewiß.

[6] Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhs., Leipzig 1902, S. 135. Zur Kritik Riemanns (Handbuch der Musikgeschicht 2, 1 [2], S. 379) sei bemerkt, daß

hebt er hervor, daß hier erstmals der Quintenzirkel durchschritten ist. Marenzio wandert durch die Tonarten *B—Es—As—Des—Ges—h* (als II. Stufe von *a* mit dorischer Sext) und zurück nach *a*. Die Orthographie dieser Stelle ist Gegenstand kritischer Erörterungen geworden[1]. Über *As, C, Es* hat der Cantus ein *Gis*, über *Des* der Tenor ein *Cis*, der Cantus ein *Gis* (P. IV. S. 70. T. 38), über *Ges* im Baß der Tenor *Cis*, der Quinto *Des*, der Alt *Fis*, der Cantus *B*, über *H* kommt *D, Ges, Fis, H* zu stehen. Man glaubte, hier das Problem der Temperatur erörtern zu müssen und wies auf Vicentinos Enharmonik hin. Es ist aber ausgeschlossen, daß diese Stelle anders als gehörsmäßig verbessert, „kommatisiert" gesungen worden ist, denn „reine" Fortschreitungen in den einzelnen Stimmen ergäben Mißklänge. Es ist merkwürdig, daß man für die Orthographie der Stelle das Komplizierte dem Einfachen in der Erklärung vorgezogen hat. In Wirklichkeit standen die enharmonischen Töne niemals „übereinander", da eine Partitur nicht existiert! Auch wir pflegen heute in Stimmen gelegentlich von der Orthographie des harmonischen Zusammenhanges der leichteren Sing- und Spielbarkeit halber abzuweichen. Ähnlich ist ganz offenbar hier verfahren. Jede Stimme ist in der einfachsten Fortschreitung geschrieben, alle seltenen Töne sind vermieden. Bei jeder chromatischen Fortschreitung wird der innerhalb der Stimme, horizontal gelesen, natürlichste Ton gewählt:

| | |
|---|---|
| Canto: | *b'-a-g' —gis'—gis'-a'—b' — h* |
| Alto: | *d' — es' — es'—f' —fis' — —* |
| Tenore: | *g — b-es— as—des — — ges —ges* |
| Quinto: | *F — g-b — c' —cis' — — d'* |
| Basso: | *B — es —As —Des —ges — H* |

im Canto *g—gis—a—b—h* statt *g—as—a—ais—h*. im Quinto *c—cis—d* statt *c—des*, im Tenore und Basso der absteigende *B*-Zirkel. Nur *Ges—H* im Baß ist ein Sprung, der aber noch natürlicher liegt, als das ungewohntere *ces* in *ges—ces—c* läge. Die Orthographie dieser Stelle ist eben nur aus der Bestimmung für Stimmbücher, statt unserer Partitur zu verstehen.

Was bedeutet aber diese vielbewunderte Chromatik? Der Dichter, Petrarca, ruft den Tod an, er möge seine alte Weise ändern, um ihn von der Liebesnot zu befreien. „Hier ist der Tonkünstler völlig aus der Weise seiner Zeit herausgeschritten, als wolle er eine gewaltsame Umänderung des Laufes der Dinge darstellen", sagt Winterfeld[2]. Zweifellos geben die Madrigalisten überhaupt, Marenzio im besonderen, mit allen verfügbaren Mitteln den Sinn der Dichtungsvorlagen wieder. Sie erschließen den Wortsinn aber nicht durch möglichste Erfassung des allgemeinen Sinnes, sondern durch die Wiedergabe des Inhalts des einzelnen Wortes selbst. Was uns am Madrigal sonderbar scheint, die Wortmalerei, ist so zu erklären. Das humanistische

---

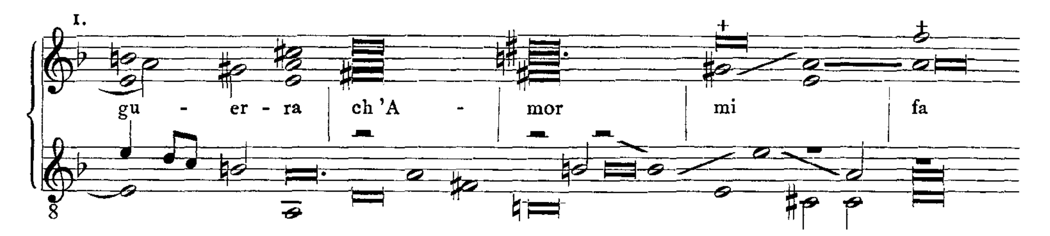
Kroyers Darstellung sicher überholt werden kann. So kann ich die Töne *Ges* und *Ces* nicht erst 1572 bei Vincentino, sondern schon 1560 bei Rosetti finden. *Ges* hätte Kroyer nach dem selbstangeführten Beispiel S. 135 als 1581 von Marenzio verwendet angeben können.

[1] Shohé Tanaka, Studien im Gebiet der reinen Stimmung. Vierteljahrsschrift f. MW 1890, S. 71. Der Verf. meint allerdings das Richtige, wenn er schreibt: „nach meinem Dafürhalten besteht das Eigentümliche des Stückes ... nur in der verfehlten (!) Schreibweise".

[2] a. a. O., S. 89.

Interesse der Zeit bringt auch in der Musik ein geradezu philologisches Überschätzen des Wortes, das in gewisser Parallele steht zu dem beliebten Kommentieren antiker und neuer Texte. Auch dieses chromatische „Parforcestück“ Marenzios, wie Kroyer es richtig nennt, ist auf solche Ursache zurückzuführen. Zur Chromatik führte an dieser Stelle nicht nur das „muti . . . stilo“, wie „cangiare, mutare stilo“ auch sonst, sondern insbesondere das „antico stilo“. Der „antike Stil“ wird illustriert, der nicht nur allgemein diskutiert wird: Marenzio wird 1579 Musiker bei dem Kardinal Luigi d'Este, der auch Vicentino bis zu dessen Tode, 1578, beschäftigte. Ebenso wie Vicentino war Marenzio am Hof der d'Este in Ferrara häufig tätig[1].

Das zweite „kühnste“ Madrigal Marenzios, das erwähnte „O fere stelle“ (4—6 v.) moduliert von *F* über *Des* zurück nach *f* auf eine der vorherigen ähnliche Textstelle: „o fortuna, muta il crudo stile“. Später findet sich dort die folgende Fortschreitung:




Die letzten beiden Töne sind bestimmt durch die Solmisationssilben mi — fa. Wie überall sind solche äußeren Veranlassungen bei Marenzio aber mit großer Kunst sinnvoll in den Zusammenhang gestellt.

Solche chromatischen Oberstimmen sind für Marenzio kennzeichnend. Am großartigsten verwendet er sie in dem Madrigal „Solo e pensoso“ (9. 5 v. 1599)[2]. Leichtentritt hebt die Ähnlichkeit der Harmoniefolgen der chromatisch von *a'—a''* und zurück bis *d''* auf- und ansteigenden Oberstimme mit R. Wagners Erda-Motiv hervor; die Ähnlichkeit besteht in der Fortschreitung:

Oberstimme: *fis—f—e—es—d.* Bei Wagner: *e—es—d—des—c.*
Harmonie: *D—F—a—c—g.* $C$—$Es$—$D^6$—$g$(f. VII 7)—*As.*

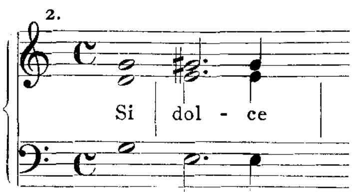
Ein Seitenstück dazu ist die Baßfortschreitung im Madrigal „Altr' aurora“ (6. 6 v. 1591). „Misero che pensando a quel ch'io sono et a quel ch'io saro presso il viaggio“ lautet der Text; die Chromatik drückt Grübelei und Verzweiflung aus. Und noch merkwürdiger der dauernde Wechsel zwischen *b* und *h*, *c* und *cis* auf die Worte „Paura o vergogna“ im Madrigal „E sò come“ (9. 5 v. aus den „Trionfi“ des Petrarca). „Ich weiß, wie das Blut aus dem Gesicht entweicht und wieder die Wangen färbt, wenn Furcht und Scham ihn verfolgen“, lautet der Text der harmonisch sehr komplizierten Stelle.
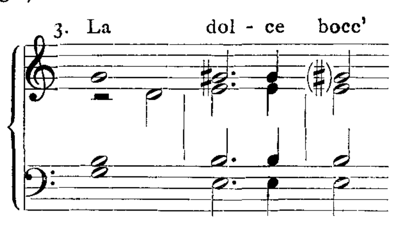
---

[1] Vgl. meinen „Saggio biografico“ über Luca Marenzio in: La Rassegna Musicale, Torino, anno terzo, 1930, S. 185 u. 278. Dazu meine Aufsätze: Contributo alla storia del Madrigale, das. 1931, S. 249. — Madrigal und Villanelle. Ein Beitrag zu Wesen, Inhalt und Sprache ihrer Texte. Neuphilologische Monatsschrift 1932, 3. Jhg., Heft 7/8.

[2] Veröffentlicht bei Torchi, L'Arte Musicale in Italia, VI, 1897, S. 228, Leichtentritt-Ambros, a. a. O., S. 113, und Schering, Gesch. der Musik in Beispielen, 1931, S. 174. Dazu das unten Gesagte.
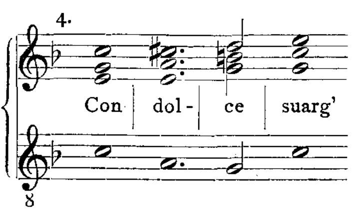
Halbtonschritte aller Art werden ungemein häufig verwendet; überall zur Charakteristik und Tonmalerei, aber nicht in poetisch-stimmungsmäßigem Sinne, sondern streng, fast philologisch, wie gesagt, auf das Wort bezogen. Eine häufige chromatische Wendung ist die, bei der eine Stimme einen Halbton ansteigt. Häufig liegt dieser Halbtonschritt in der Oberstimme, die Harmoniefolge ist dann: *G—E* (Villanellen 3, Nr. 5)
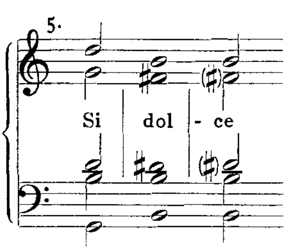



eine Wendung, die auf Worte wie „dolce" u. ä. von den Anfängen des Madrigals von Rore bis Schütz[1] ständig wiederkehrt. Zwei weitere Beispiele (5. 5 v. „Qui vuol veder", P. VI. S. 75, T. 31):



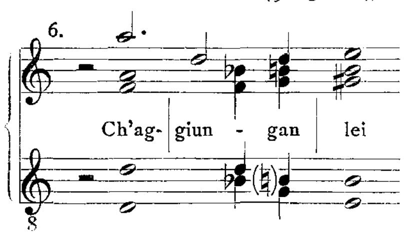

(3. 6 v.):




In Mittelstimmen kommt diese Chromatik also vor (1. 5 v. P. IV. S. 67. T. 29):
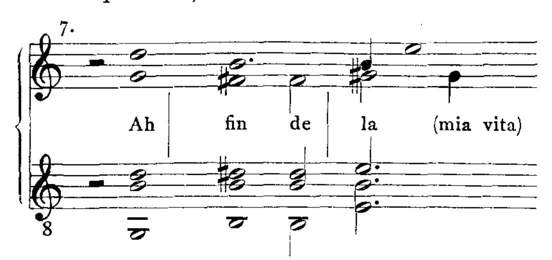



Zu gesteigertem Ausdruck zweimal wiederholt (9. 5 v. „Se si alto pon"):

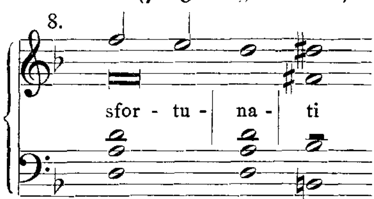



[1] Siehe Schütz, Kleine geistliche Konzerte I, IV, Anfang, oder Psalmen Davids 84. Zu Rore vgl. Josef Musiol, Cyprian de Rore, ein Meister der venezianischen Schule, Breslau 1933.
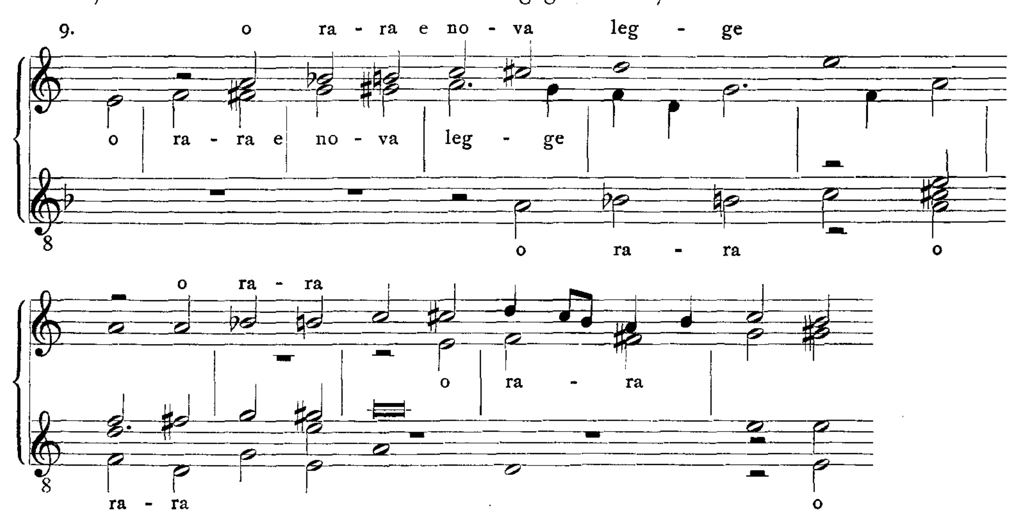
oder (9. 5 v. „Ah dolente partita“):



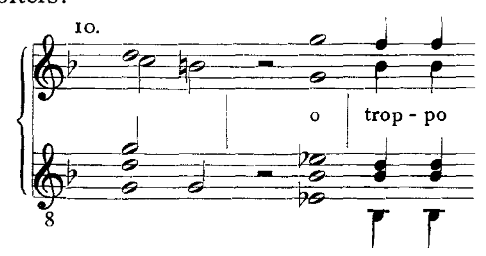

Endlich Erhöhung in zwei Stimmen (7. 5 v. „O fido“):




Überall stehen diese Alterationen zum Zwecke der Wortexegese, so zu den Worten „o rara e nova legge“, wobei der Komponist das „neue Gesetz“ mit den neuen Mitteln, welche der alten Musiktheorie entgegenstehen, malt:

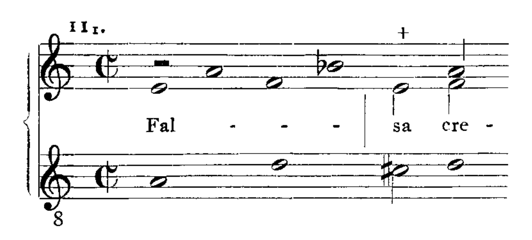



(Madr. spirit. „O pieta somma“ T. 8). Die entstehenden Querstände werden natürlich als Ausdrucksmoment gebraucht. Welche Ausdrucksmomente aber durch diese Chromatik wirksam werden, sehe man an genialen Anfängen wie „Ond' ei di morte“ (6. 5 v. 15, 2. P. VI. S. 133). Durch deklamatorische Pausen verschärfte Tonartwechsel finden sich öfters:
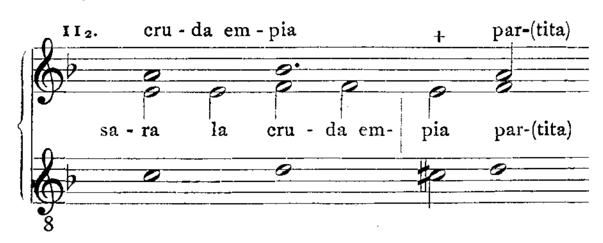



(7. 5. „O fido“).

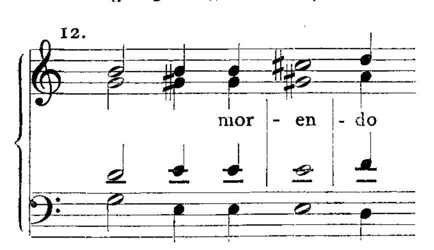
Trotzdem noch eine Reihe von chromatischen Besonderheiten zu nennen wären, wie 7. 5 v. 19. T. 34 „si dolce e caro nome“, 8. 5 v. 1. T. 31, 9. 5 v. 18. T. 28/29, 9. 5 v., 4. T. 15, 9. 5 v. 5. T. 18 (*g'* über *gis*?), ist Marenzio niemals so rein experimentierend vorgegangen, wie bald nach ihm Gesualdo, der förmlich im Lustgarten der Chromatik herumtaumelt. Gesualdo geht aber sichtlich von Marenzio aus, das zeigt die Häufigkeit von Akkordverbindungen wie *Es—G—f—A*, *g—E*, *a—Fis*[1]. „Kühne“ Akkordfolgen finden sich bei Marenzio ebenfalls, wie *Es—A'*, 9. 5 v. „Parto“, T. 28/9. Nur ist bei Marenzio, trotz allen Ausdrucksstrebens, alles abgerundet, ausgewogen. Gleichnamiges Dur und Moll wird ausdruckshaft gegenübergestellt: 3. 5 v. 5. P. IV. S. 103. T. 33/34. Den verminderten Septakkord gebraucht Marenzio öfters, durch Vorhalt gebildet:




(„I lieti amanti“) oder 4—6 v.:




und 3. 5 v. 9. P. IV. S. 114. T. 23/24[2]. Eine merkwürdige, bei Marenzio sehr häufige Fortschreitung ist diese (7. 5 v. „O fido“):
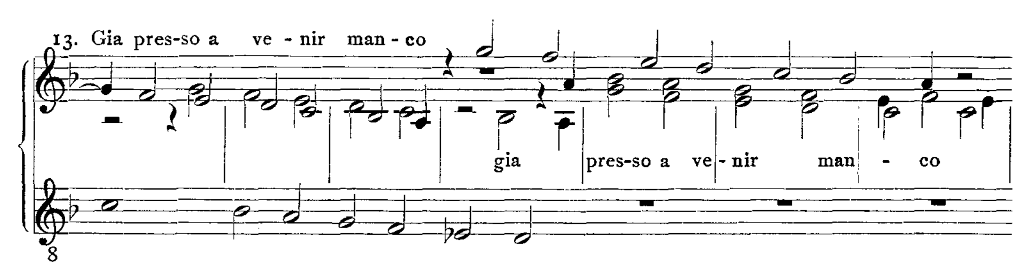



In den ersten sechs Büchern zu 5 St. findet sie sich viermal (1. 5 v. 1. T. 27; 3. 5 v. 7. T. 110; 5. 5 v. 6. T. 67; 6. 5 v. 6. T. 113). Diese Akkordverbindung, eine

[1] Beispiel Ambros IV, S. 197. Torchi, IV, S. 6, 10. — *E—c* findet sich z. B. schon bei Rore, 5. Buch, 2 (Musiol, a. a. O., Beisp. 29). Marenzios Kunst stellt das Ende einer Entwicklung dar. Er meistert harmonische Besonderheiten, die sich früher bereits finden, mit Eleganz als oft gebrauchtes Satzmittel.

[2] R. Schwartz, H. L. Haßler unter dem Einfluß der italienischen Madrigalisten, Vierteljahrsschrift f. MW, 9. Jg., 1893, S. 1ff., zitiert hier weiterhin unter Schwartz I, weist S. 13 auf einen Septakkord hin. Es ist das Madrigal „Se la mia vita“, 4—6 v., 2, dessen Schluß Schwartz ohne Text zitiert.

doppelte Leittonbildung sozusagen, entstand aus der chromatischen Erhöhung auch der Terz in dem Fauxbourdonschluß, der sich in dieser Zeit und bei Marenzio noch in Rudimenten findet, z. B. 1. 5 v. 2. P. IV. S. 9. T. 3, und, mit Terz, 4. 5 v. 6, 2. P. VII. S. 21. T. 143, hier auf das Wort morte (vgl. auch Beisp. 14 und 23). Man denkt dabei an Kroyers Hinweis auf die gedankliche Verbindung mit dem Totenoffizium [1]. Auch die reinen Sextakkordfolgen entstammen derselben Technik. Marenzio wendet sie reich an, z. B. in Madr. spirit. 12. T. 59 („lassamente infelice ogni altra cura") oder synkopiert, 2. 5 v. 3. T. 49, vgl. Beisp. 18. Die Quartenparallele in Klauselbildung hat freilich nur ganz selten, in den ersten 6 fünfstimmigen Büchern ein- von zehnmal [2], die von Kroyer angenommene „threnodische Bedeutung". Hier, 6. 5 v. 7. P. VI. S. 114. T. 13, ist bei dem Wort „morte" deutlich auf alte Satztechnik auch mit der Stimmvertauschung angespielt, die sich dort meist oder oft findet. Die Quartenparallele ist vielmehr nur ein Überbleibsel alter Stilmanier, die bald ganz verschwindet. Verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen sind bei Marenzio selten, die nachschlagenden Parallelen waren häufig, Schwartz [3] nennt schon Beispiele: eine Stelle mit Quintenparallelen wie diese 2. 5 v. 3. P. IV. S. 51, T. 45 ist als einfache Umkehrung der Stimmlage der folgenden Stelle des quasi höheren Chores (im Fauxbourdon) zu verstehen:




Oktavenparallelen verwendet Marenzio tonmalerisch in „Ma per me lasso" (Terzinen von Petrarcas Sonett „Zefiro torna" [4] auf die Worte „sono un deserto". Arcadelt wollte mit demselben Mittel die Verlassenheit von aller Vernunft ausdrücken [5].

Was nun die Dissonanzen betrifft, so fallen drei Tatsachen bei Marenzio auf: die Häufigkeit der Dissonanzen, die freie Einführung der Dissonanzen sowie ihre unregelmäßige Auflösung, und die ausschließlich tonmalerische Verwendung der Dissonanzen. Die Dissonanz ist ein wesentliches Stilkriterium in dieser Zeit der Stilwende. Freiheit der Dissonanzbehandlung zeichnet die Fortschrittspartei, Strenge

---

[1] Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik. Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel, Leipzig 1925, S. 231ff., 235.

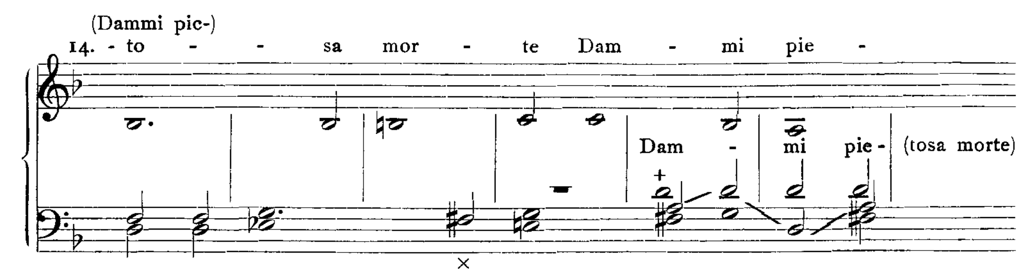
[2] 2. 5 v. 13, 2. P. IV. S. 79. T. 149; 3. 5 v. 9. S. 114. T. 18; 4. 5 v. 1, 3. P. VI. S. 4. T. 110; 4. 5 v. 3, 2. S. 12. T. 122; 5. 5 v. 5, 2. S. 65. T. 43; 5. 5 v. 6, 2. S. 69. T. 102; 5. 5 v. 8. S. 82. T. 22; 5. 5 v. 14. S. 86. T. 56; 6. 5 v. 2. S. 106, T. 53.

[3] Schwartz I, S. 14.
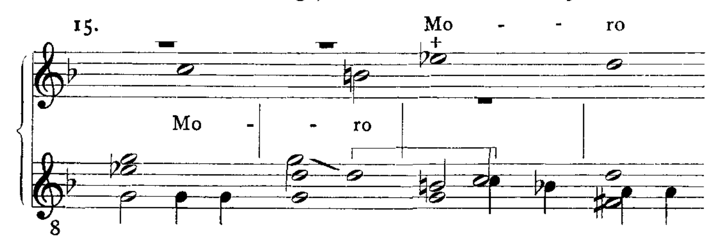
[4] Veröffentlicht Martini und Choron, siehe Schluß des Aufsatzes.

[5] Im Madrigal „Cosi mi guida amore" (1543, 1546) auf die Worte „cosi di raggion privo", worauf Marc. Ant. Mazzone (1569, 1. 4 v.) aufmerksam macht, vgl. Emil Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700, 1892, I, S. 441.
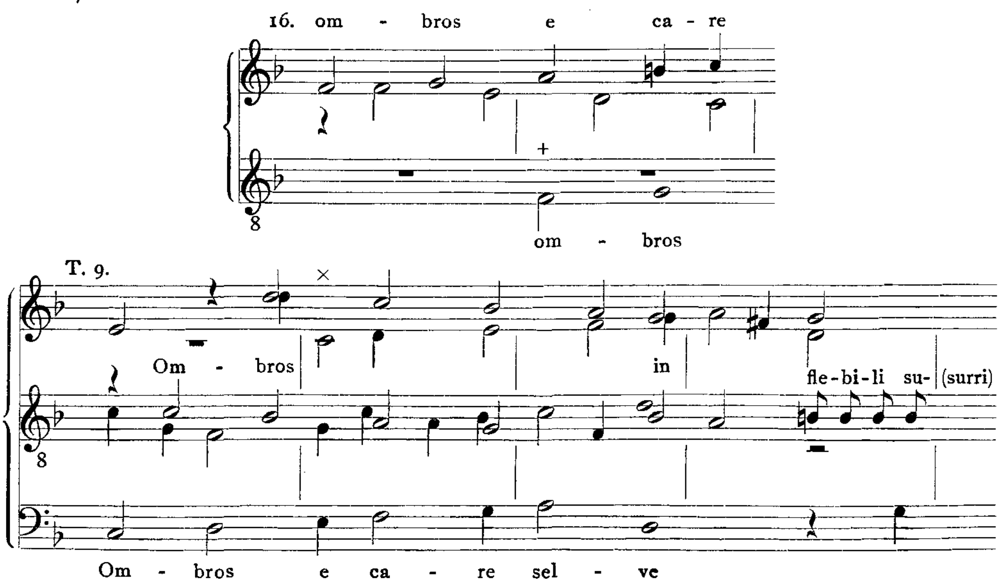
der Dissonanzbehandlung die Reinheit des Palestrinastils[1] aus. Bekannt ist die Kritik, die Artusi an Monteverdis Dissonanzen übte[2]. Marenzios Dissonanzbehandlung ist niemals so ungeregelt und hat solche Häufung von Härten wie bei Monteverdi. Wie die Chromatik Gesualdos, so zeigt die Dissonanzbehandlung bei Monteverdi eine Experimentierfreudigkeit und kündet eben damit das Ende und die Auflösung eines Stils, einer Stilepoche an. Marenzio ist auch hier maßvoller, obwohl sich frei eintretende Dissonanzen häufig finden, die Sekunde in 2. 5 v. 1, 3. P. IV. S. 46. T. 131, oder 6. 6 v. „Dammi pietosa morte", T. 7:




beide Stellen durch Imitation bedingt, oder kühner noch 9. 5 v. „Credete voi":
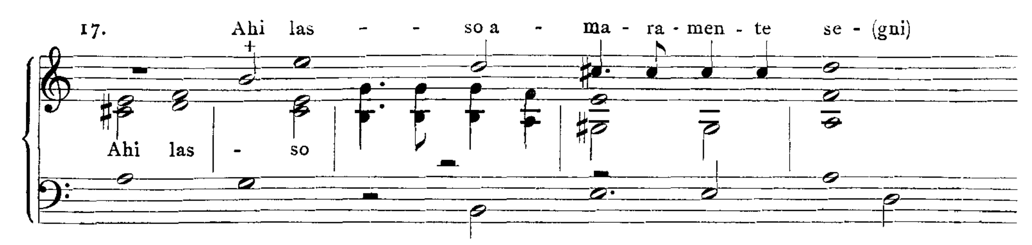



Die Septime wird frei behandelt, ein paarmal gleich in 7. 5 v. „Ombros' e care selve", wo sich findet:
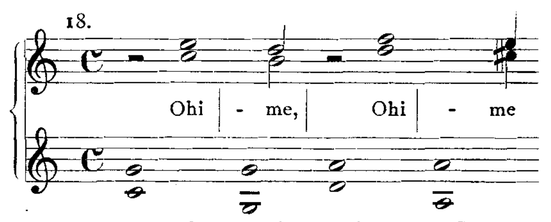



[1] Vgl. Jeppesens Ergebnisse: Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925.
[2] Ambros-Leichtentritt IV 3, S. 537.

und kühner noch T. 10 der Einsatz des *c* in *c g b d*; wieder durch strenge Imitation bedingt. Durch sprungweise Stimmführung entstehende Septen kehren mehrfach wieder, man sehe „Dolorosi martir", zwei Takte vor Schluß, 1. 5 v. P. IV. S. 18. T. 62. Auch sonst für sich allerhand unregelmäßige Auflösungen, wie abspringender Leitton bei gleichzeitigem Einsatz im Tritonus (7. 5 v. „Cruda Amarilli"):
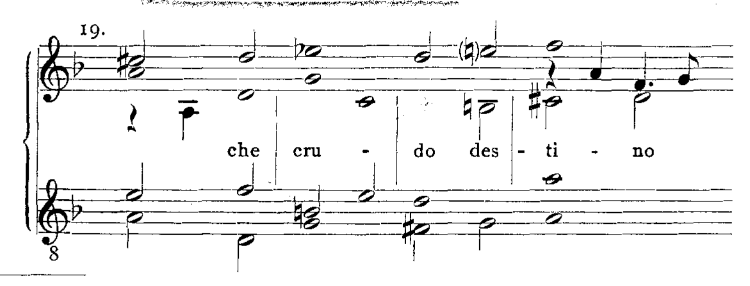



Einsätze, die Artusi bei Monteverdi besonders tadelt.

In diesem Beispiel findet sich der Vorhalts-Quartsextakkord, den Marenzio außerordentlich häufig verwendet, und zwar sowohl vorbereitet, wie in T. 3 letzten Beispiels (Bellermanns „konsonierende Quart"), als frei eintretend, wie in T. 4[1]. Die Häufung von solchen Quartsextakkord-Doppelvorhalten, wie in 3. 5 v. P. IV. S. 98:




und weiter ebenda die vielen überhängenden weiblichen Schlüsse, geben der Musik, entsprechend der gewählten Dichtungsart, etwas Weiches, Süßes; die vielen Seufzer auf „Ohime" erinnern an die Zeit der Empfindsamkeit mit ihren ständigen weiblichen Quartvorhaltschlüssen. Bei keinem Meister dürfte der Quartsextakkord so oft und so genial angewandt sein!
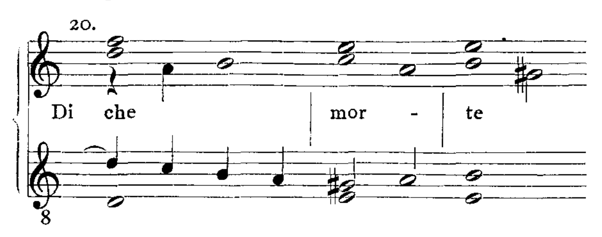
An Vorhaltdissonanzen ist für Marenzio noch bemerkenswert die übermäßige Quart, die er meist in der nicht dissonierenden Stimme von unten auflöst. Es entsteht also eine Durchgangsdissonanz durch eine aufwärtsschreitende Stimme. Trotz des scheinbar ausgeprägten akkordlichen Denkens ist die Stimmbewegung für die Entstehung und Behandlung der Dissonanzen maßgeblich. Die übermäßige Quart ist überall natürlich als Ausdruck des Schmerzes u. ä. verwendet, wie in 7. 5 v.:
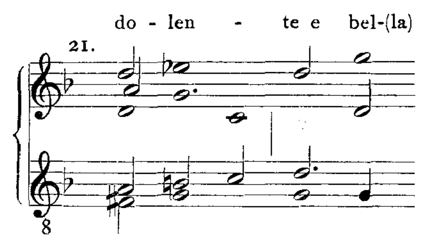



[1] Diese Fragen des Kontrapunkts und der Dissonanzbehandlung hat Jeppesen neuerdings in einem demnächst erscheinenden Buch „Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie", behandelt.

Auch frei tritt diese Dissonanz ein (vgl. Beisp. 15). In den ersten 6 Büchern 5 v. kommt sie vor: 1. 5 v. 12. P. IV. S. 24. T. 18; 4. 5 v. 10. P. IV. S. 32. T. 64; 5. 5 v. 17/1. P. IV. S. 94. T. 34; 6. 5 v. 5. P. IV. S. 110. T. 5; 6. 5 v. 6. P. IV. S. 113. T. 62.

Überall dient die Dissonanz dem Ausdruck. Eine besonders für schneidend-schmerzliche Textstellen gewählte Dissonanz ist ein Doppelvorhalt wie:

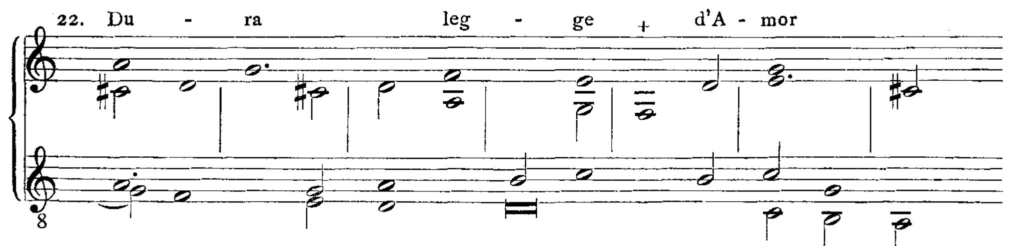



3. 5 v. 4. P. IV. S. 99. T. 59, wo in den Quartsextakkord noch Terzquint hereinklingen, überhaupt schneidende kleine Sekunden, wie:
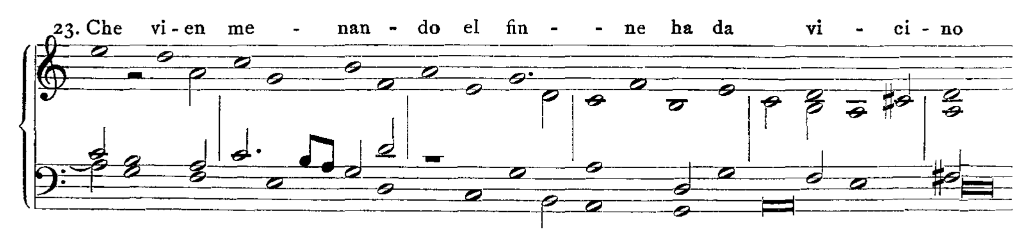



6. 5 v. 15. P. VI. T. 5 und ebenso 15, 2. S. 134. T. 49 ähnlich 4. 5 v. 11. P. IV. S. 34. T. 46 „aspra durezza".

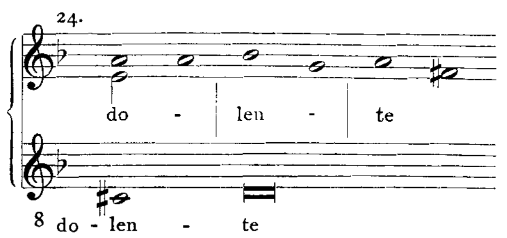
Fortlaufend wiederkehrende Sekunden, schwebende Sekunden, wie in „Consumando mi vo", 5. 5 v. 2. P. VI. S. 57, Stellen, in denen Erschöpfung, Tod, Entspannung, Erschlaffung durch allmähliches Absinken aller Stimmen in die Tiefe charakterisiert wird, sind häufig, da ein großer Teil der Marenzioschen Texte von Liebesgram und Verzweiflung sprechen, Stimmungen, denen Marenzio trotz der Typisierung, ja Formelhaftigkeit der Mittel ergreifend wahren Ausdruck zu geben vermag. Eine solche Stelle bringt im Verlauf auch einen Nonenakkord:




eine weitere rhythmisch verschobene Sextakkorde (4—6 v.):



Zu solchen Ausdruckssekunden gehören auch die Überschneidungen im Aufstieg (Abstieg) zweier Stimmen, 2. 5 v. 1. P. IV. S. 43. T. 34/35 oder 4. 5 v. 6, 1, P. VI. S. 18. T. 38:




(die sich übrigens schon in der Frottola, vgl. Jb. Peters 1924, Beilage S. 5, III, T. 1 finden und dann wieder über die Villanellen-Canzonetten in der Instrumental-, d. h. zunächst der Trio-Musik der Corellizeit, besonders beliebt werden).

Daß sich bei Marenzio einige der im 16. Jahrhundert selteneren Orgelpunkte finden, erwähnt schon Leichtentritt. Doch ist das von ihm genannte Beispiel („Ahi dispietate morte", aus Martinis „Esemplare" II, S. 78 [1]) nicht einmal eines der längsten. Besonders reich an Orgelpunkten sind die 6st. Madrigale, wie in „Ne fero sdegno", 4. 6 v. Auch in den Madrigalen zu 4—6 St., 1588, finden wir solche, z. B. am Schluß von „Valli riposte", weiter in „Dura legge d' amor", 9. 5. 4, Schluß von „Rivi fontane" in „Le gioie", 1584, Schluß von „Se bramate voi", 4. 6 v. 1, „La dipartita e amara", 4. 6 v. 6.

Zu den Mitteln des Satzes gehört der Kontrapunkt. Der erste Bewunderer Marenzioscher Kunst in neuerer Zeit, Padre Martini, macht in seinem Lehrbuch [1] besonders auf Marenzios Kontrapunkt aufmerksam. Es ist bezeichnend für die Zeit, daß nicht die ausdrucksvolle Harmonik und Chromatik, wie bei Winterfeld und Leichtentritt, sondern der elegante Satz den Musikgelehrten des Rokoko interessiert. Nur einmal allerdings bringt Marenzio überhaupt einen strengen Kanon. Im letzten Madrigalbuch (9. 5 v., 1599) findet sich am Schluß der strenge, als „Kanon" notierte Kanon „La bella man" [2]. Eines seiner ersten Werke (2. 5 v., 1581) brachte das harmonisch kühnst experimentierende Stück. Da im Madrigal die musikalischen Kunstmittel im engsten Anschluß an die Textvorlage frei verwendet werden, ist strenger Kontrapunkt überhaupt sehr selten. Homophone und polyphone Stellen sind von Anfang an im Madrigal gleichermaßen zu finden, da eben das Madrigal ein Sammelbecken der zeitgenössischen Stilarten ist. So sind denn kanonische Stücke selten. Zweistimmige strenge Kanons liefert 1587 Asola, eine Sammlung, die Kanons enthält in Einklang, Quarte, Quinte, Oktav, auch mit Verdoppelung und Halbierung des Tempos im Geführten, in einer einzigen Stimme notiert. Der Komponist meint: „della quale sorte da pocchi, ò da nessun' altro (ch' io sappi) sono stati dati in luce". Sie haben Anklang gefunden und sind bis 1665 aufgelegt worden. Strenge Kanons schreiben Cimello (1545, Villotte), Corteccia (1. 5 v., con molt' altere grazie, im Einklang), Rore, 2. 5 v., Canon in subdiapason, Striggio, „Corona di Madrigali à 6 v.", 1578, letztes Stück, „Canon alla terza basso

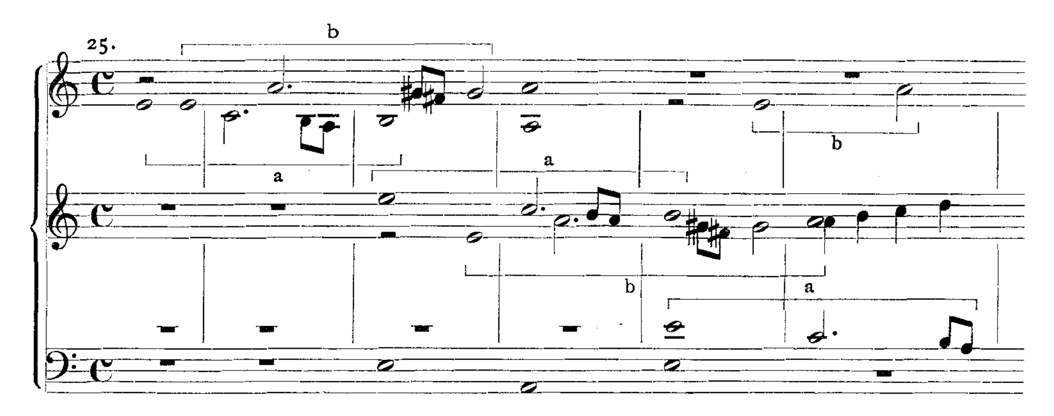
[1] Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Bologna 1774, S. 78ff.

[2] Neudruck bei Torchi, a. a. O., S. 224.

doppo tre tempi“, Lasso, 1585, 6 v., Nr. 12 und sein doppelchöriger Kanon „O la“, 1581, zu denen noch einzelne Stücke hinzukommen mögen.

Marenzios Kanon ist meisterlich. Der Kunstgriff besteht darin, daß die Nachahmung im kurzen Abstand erfolgt und daß immer nur eine Verszeile in den Kanonstimmen zusammenhängt, zwischen welche Pausen eingeschoben sind. Der Kanon selbst besteht aus vielen kurzen Kanons. Trotz der strengen Form ist der Text erschöpfend erfaßt.

Sonst beschränkt sich Marenzio auf Nachahmung, Fugati, Gegenbewegung in kurzen Absätzen von wenigen Takten. Noch am häufigsten ist die Nachahmung am Anfang eines Stückes. Sie ist meistens eine reale, selten eine tonale; Intervalländerungen sind häufig. Gleich mit gedrängter Nachahmung engführend zu beginnen, wie wir es bei zeitgenössischen Komponisten bis zur Manier finden, veranlaßt unsern Meister in erster Linie der Text, so die Schilderung der dichten Zweige eines Baumes „Sotto l' ombra de tuoi pregiati rami“, 5. 5 v. 8. P. VI. S. 72, oder die Schilderung versteckter Täler „Valli riposte“, 4—6 v. Auch die Arbeit mit zwei kontrastierenden Themen ist ihm geläufig:




6. 6 v. oder 4. 5 v. 6, 2. P. IV. S. 19, wo zu Anfang Thema und Umkehrung in fünfstimmigem Satz verbunden werden. Selbst Teile des Themas werden hierzu verwandt, wie 9. 5 v. „Laura“.

Ausgiebig macht Marenzio von einem um 1570 aufkommenden Kunstmittel Gebrauch: zwei gleiche Oberstimmen mit Imitation zu verflechten; namentlich in freudig bewegten, konzerthaften Stücken wendet Marenzio das Geschwirr von drei hohen Stimmen an, stets tonmalerisch, etwa, wo es sich um liebliches Vogelkonzert oder vergnügte Dinge handelt. Hier entwickelt Marenzio eine unnachahmliche Eleganz der Stimmführung in kurzen Imitationen wie „scherzando“, 1. 5 v. 3. P. IV. S. 6/7. T. 51, oder „Cantate Ninfe“, 1. 6 v., oder zur Schilderung von Wasser „Rivi fontane“ in „Le Gioie“, 1589. Ganz besonders schwungvoll setzen in dem dialogischen „Hor chi Clori beata“, 6. 5 v. 10. P. VI. S. 121 die konzertanten Oberstimmen ein. Im vielstimmigen Satz läßt Marenzio überhaupt selten alle Stimmen gleichzeitig singen, sondern bevorzugt vielmehr die Oberstimmen, namentlich die hohen (Frauen-)Stimmen in den dem Herrscherhaus von Ferrara gewidmeten Stücken, vielleicht wegen der dortigen Virtuosinnen (?), während der Baß sehr viel weniger

beschäftigt ist; die zweittiefste Stimme, der Tenor, ebenfalls weniger. Welch vollständiger Gegensatz zu dem alsbald einsetzenden Basso-seguente-Stil! Selbst in strophischen Stücken wie 2. 5 v. 11. P. IV. S. 78, Aria, werden in rein vierstimmig gehaltenem Satz Tenor und Quinto der fünfstimmigen Besetzung abgelöst. Schwartz hat auf die häufige Vorausnahme des Basses bei folgendem Akkordeintritt der Stimmen aufmerksam gemacht[1]. Ebenso häufig ist die Vorausnahme eines Akkordtones in Ober- oder Mittelstimmen. Vielleicht dient eine solche im Madrigal häufige Anfangsweise dem leichteren Intonieren. Auch die Scheu vor kurzem Auftakt ist allen Madrigalisten gemein. Entweder wird das Auftaktwort in allen oder doch in einer Stimme gedehnt. Ich fand nur ein Stück, das mit in allen Stimmen ausgeschriebenen Pausen beginnt: Willaert, Villanelle XIIII, außer im Dreitakt, wo dies später öfter begegnet.

Solche Stücke, in denen brillanter Klang und Technik virtuos gehandhabt werden, sind so recht die Ergänzung zu den elegischen, melancholischen und verzweifelten Stücken, sie zeigen die Weite der Empfindung dieses großen Meisters.

Natürlich teilt Marenzio nicht nur den mehr als vierstimmigen Satz in den 5- und 6stimmigen Madrigalen an vielen Stellen in zwei imaginäre Chöre, sondern gerade den vierstimmigen, in einer Art Dialogtechnik im kleinen[2], auch zu echter Zweichörigkeit, so in dem 6st. Madrigal „Leggiadre Ninfe“, wo Alt, Tenor und Baß den hohen Stimmen in großen Partien und in engen Abständen, wie zusammen in richtiger Dialogtechnik gegenüberstehen. Ein echter Dialog ist das fünfstimmige „Hor chi Clori beata“, 6. 5 v. 10. P. VI. 121. Von den am Schluß der Sammlungen stehenden doppelchörigen Echostücken und Dialogen ist das „Basti fin“ (4—6 v.) zu 10 Stimmen entschieden am großartigsten. In den Echostücken hat der zweite Chor zunächst meist nur ganz kurze, ablösende Stellen. In den Jugendmotetten von 1585[3] ist der reichstimmige Satz virtuos beherrscht; übrigens findet sich dort ergiebig Tonmalerei, während die späteren Motetten abgeklärter, mehr im Palestrinastil gehalten sind.

Daß die Satztechnik und die Harmonik insbesondere mit den Mitteln der zeitgenössischen Theorie nicht im entferntesten mehr betrachtet werden kann, ergibt sich nicht nur aus den aufgeführten Fällen, sondern auch aus den Ausführungen der zeitgenössischen Theoretiker über Marenzio. Doni z. B. weist auf die Mischung der Tonalität im Madrigal „Tirsi morir volea“ (1. 5 v. P. IV) hin: „ha il suo fondamento nel Dorio, variate però dal Lidio e dal Frigio e da questo più“. Hier handelt es sich um die „Zwittergestalt, die weder dem Dur und Moll nach moderner Auffassung, noch der Auffassung der früheren Zeit entsprach, ein System, das völlig in der Luft schwebte, so sehr auch der neue Zeitgeist darin dominiert“[4]. Donis Darstellung ist nicht ganz klar. Es ist eben kaum möglich, mit den Kirchentonarten auch nur ein Stück restlos zu deuten. Die „Mischungen“ sind ständig

[1] Schwartz I, S. 29.

[2] Auch hier ist eine längst mit den Niederländern, im Chanson und im Madrigal (vgl. Musiol, a. a, O., S. 41, 45), im deutschen Lied (z. B. Stoltzer „Ich wünsch alln frawen“, DTÖ 72, S. 72) geübte Praxis der Chorteilung verfeinert und verjüngt.

[3] Vgl. meine Neuausgabe. Wien 1926.

[4] R. Schwartz, Einleitung zum Haßler-Band, DTB, 3. Jg., 2., 1905, zit. weiterhin als Schwartz II, S. XIII.

zu finden und eigentümlicher Art; man sehe nur einmal die Schlüsse an, z. B. 1. 5 v. 3, 2. P. IV. S. 9. T. 125 ab: wie eigentümlich das *b* T 142, wo der Schluß ziemlich klar mixolydisch ist. Traditionell bleibt die Anordnung der Madrigale nach Tönen, vgl. 1. 5 v. 4—8 in *a* moll, und 10—14 *g* moll[1] usw. (Üblich ist in den Madrigalbüchern auch die nach Nummern steigende Stimmzahl, die im 17. Jahrhundert noch lange beibehalten wird). Marenzios harmonisches System ist zwar fortschrittlich, aber nicht so regellos, wie das Gesualdos, doch ist ihm mit kirchentonartlichen Begriffen nicht restlos beizukommen. Wie immer, wo ein Stil kühn vorstößt, versagt die Theorie, die erst nachträglich Gesetze sucht aus dem Kunstwerk, und diese dann solange als Gesetz behauptet, bis ein neuer Stil neue Gesetze vorbildet. So auch hier. Besonders interessant ist in dieser Zeit die Stellung der Harmonie im Satzbau, als Funktion des Aufbaues. Am stärksten prägt sich modernes Empfinden aus in kurzen Villanellen. Fast stets schließt dort der vordere wiederholte Satzteil in der Dominante, daneben auch in der Subdominante, bei Moll häufig in der Mediante. Auch der die Wiederholung des letzten Teiles vorbereitende kurze Übergangsteil schließt in den meisten Fällen in der Dominante oder Subdominante. Im 1. Buch der Villanellen beginnt das Stück von 28 Fällen nur viermal in der 4. Stufe und nicht in der Tonika. Nicht ganz so klar ist die Tonalität in größeren Stücken, die häufig noch in der bei den Alten erlaubten Dominanttonart beginnen. Niemals aber entgleitet Marenzio durch Modulation die Tonalität am Schlusse, wie Gesualdo. Die Schlußkadenz IV V I ist häufig, auch in Moll, z. B. Partiro dunque, 1. 5 v. 13. P. IV. S. 33, auch der Quintsextakkord ist vor der Dominante zu finden[2]. An einem frühen Madrigal möge der Aufbau des Satzes in thematischer und harmonischer Beziehung verfolgt werden, und zwar an einem kontrapunktisch reicheren. Ich wähle „Lasso ch' io ardo", 1. 5 v. 8. P. IV. S. 20. Wie so häufig, reihen sich Durchführungsgruppen aneinander an:

| Thema | | Stimme | Stufe | Takt |
|---|---|---|---|---|
| I. | *a* | Alto | V | 1 |
| | | Canto | I | 2 |
| | | Quinto | I | 4 |
| | | Tenore | V | 4 |
| | | Alto | V | 6 |
| | | Basso | I | 7 |

| Thema | | Stimme | Stufe | Takt |
|---|---|---|---|---|
| II. | *b* | B | IV | 9 |
| | | A | IV | 10 |
| | | Q | IV | 11 |
| | | T | IV | 12 |
| | | C | IV | 13 |
| | | T | IV | 14 |

| Thema | | Stimme | Stufe | Takt |
|---|---|---|---|---|
| III. | *c* | A | IV | 15 |
| | | T | I | 15 |
| | | B | IV | 16 |
| | | C | I | 16 |
| | | T | I | 18 |
| | | B | III | 20 |
| | | C halb | VII | 21 |

| Thema | | Stimme | | Stufe | Takt |
|---|---|---|---|---|---|
| IV. | *d* und *c* | A, Q | (*d*) | I | 24 |
| | | C | (*d*) | IV | 25 |
| | | C | (*d'*) | IV | 27 |
| | | T | (*e*) | IV | 28 |
| | | A | $\left(\frac{e}{2}+\frac{d'}{1}\right)$ | IV | 29 |
| | | T | *c* | IV | 29 |
| | | Q | $\left(\frac{e}{2}+\frac{d'}{1}\right)$ | IV | 30 |
| | | T | *c* | IV | 30 |
| | | A | $\left(\frac{c}{2}+\frac{d'}{1}\right)$ | IV | 32 |
| | | T | *e* | IV | 32 |

[1] Schwartz II, S. XX.

[2] Schwartz I, S. 41.

| Thema | | Stimme | Stufe | Takt |
|---|---|---|---|---|
| V. | akkordisch | Nachsatz<br>Schlußgruppe<br>wiederholt leicht verändert | | 34—39<br>40—50<br>50—60 |

Die Einteilung erfolgt genau nach dem Gedicht, zeilenweise werden neue Themen genommen. Selbstverständlich ist überall die Sinngebung des Textes beachtet. Auf V „ed io mi more“ folgen schwere Akkorde in der Kadenz II IV V, VI, die dreimal wiederholte Anrufung Amors, beginnt akkordisch (zweichörig), in der Wiederholung des Schlusses wird auf „luce“ noch einmal eine bewegte Figur aus III in Erinnerung an die dort besungenen „raggi d' oro“ aufgegriffen. Die Schlußwiederholung ist bei Marenzio, wie auch schon früher im Madrigal, nicht mechanisch gehandhabt. Sie ist die musikalische feste Formregel im Madrigal, die selten ganz fehlt. Von den 4st. Madrigalen, welche der Herausgeber „Madrigaletti“ nennt, haben 9 von 26 genaue, 6 ähnliche Schlußwiederholungen, also 15 von 26. Die Schlußwiederholung entspricht der epigrammatischen Zuspitzung der Gedichte. Sie findet sich von Anfang an im Madrigal und stammt nicht aus der Villanelle, die erst später als die ersten Madrigale, 1537, erscheint, sondern aus der französischen Chanson.

Alle Form im Madrigal ist vom Text her bestimmt. Auch die Schlußwiederholungen, die zuweilen den Eindruck von Strophenbau hervorrufen, so lang können sie sein, z. B. 6. 5 v. 3. P. IV. S. 107. T. 27 u. 39 ; dazu gleicht noch der Anfang im Canto dem Beginn des Schlusses; im folgenden Stück, 6. 5 v. 4. P. IV. S. 108, ist der Schluß so ausgedehnt wie das Anfangsglied, so daß die Form a b b entsteht (auch 1. 5 v. 7.). Die zwei Teile der „Aria“ im 5. 5 v. sind reine Strophenlieder mit einem kurzen wiederholten Schlußglied im ersten, einem neuen Schlußteil im zweiten Teil (a a b). Diese Stücke haben die homophone und homorhythmische Satzweise der Villanellen. Ein rein strophisches Madrigal ist das 9. der 4. 5 v. P. VI. S. 28. Das Eindringen solcher strophischen Form aus der Villanelle und der Canzonette kennzeichnet die letzte Madrigalzeit. Ganz liedmäßige Stücke finden sich auch im 8. Buche 5 v., allerdings ohne einfache Wiederholungsformen. In den Schlußwiederholungen wird schon längst im Madrigal Abwechslung erzielt durch Vertauschung der Stimmen. Bei den eng verflochtenen zwei gleichen Oberstimmen ist dies Verfahren mechanisch. Marenzio kompliziert diese Schlußwiederholungen durch quasi-mehrchörige Abwechslung, z. B. 2. 5 v. 9. P. IV. S. 68. T. 70, 73. 77 oder, ganz wundervoll durch Vergrößerung, 6. 5 v. 13. P. IV. S. 128. T. 60. 66. 81. Ausgebildete Wiederholungen finden sich im 1. Buch 5 v. 9, im 2. Buch 5 v. 1, 5, 7, 9, 14, im 5. 1/3, 6/2, 11, 13, im 6. 1, 2, 3, 4, 11, 13.

Aber fast überall findet sich eine Art von Schlußwiederholung; Marenzio findet alle möglichen Abwechslungen dabei auch Modulation, wie 1. 5 v. 12. Eine kurze Vergrößerung, quasi ausgeschriebenes Ritardando findet sich öfters, z. B. 1. 5 v. 4. P. IV. S. 11. T. 64—68, 10, 11. Außer den formbildenden Schlußwiederholungen dienen Phrasenwiederholungen, genaue, durch Stimmtausch und Lage abgewechselte Variationen von Phrasen, und Wiederholungen auf verschiedener Tonhöhe, also Sequenzen, schon längst als formbildendes Element, — schon bei Obrecht und Josquin. Um

1570 werden diese Mittel im Madrigal sehr häufig, Lasso umgeht genaue Schlußwiederholungen durch Wiederholung in anderer Tonhöhe; schon Arcadelt (z. B. in Verdelots 6st. Madrigalen, S. 17, 1546) verwendet die Sequenz durch Wiederholung der Phrase eine Terz tiefer und kürzer ausdrucksgemäß, Lasso ist Virtuose darin. Selbstredend ist die Möglichkeit des symmetrischen Satzbaues dauernd bei Marenzio ausgenützt, besonders auch durch Phrasenwiederholung in anderer Klanglage des imaginären zweiten Chores durch Teilung des Chores (vgl. das Beispiel 13 [1]). Auch die Wiederholung durch eine gleiche Oberstimme ist als solches Mittel des Satzbaues wirksam geworden [2]. Natürlich wird bei diesen Wiederholungen auf die Dichtung weniger Rücksicht genommen und Worte, Satzteile, selbst Wortteile nicht immer sinnvoll wiederholt. Später, in seinem mehr deklamatorischen Stil, bringt Marenzio Wiederholungen mehr der Steigerung halber, so in 9. v v. „Parto, ò non parto" zu Anfang dieses dreimal terzweise gesteigert, so auch an einer späteren Stelle den Cantus dreimal gesteigert wiederholt: „Ahi, fiera dipartita", während die übrigen Stimmen im Text fortfahren — ein ergreifendes Stück.

Im Satzbau Marenzios sind zwei Weisen gewissermaßen die gegensätzlichen Pole seiner Kunst. Einmal das unnachahmlich grazile, elegante einer gelockerten Stimmführung. Valle [3] nennt als Madrigal diesen Stils aus der Erinnerung an eine verflossene Zeit „particolarmente per certe sue grazie quel tanto cantato Liquide Perle" (1. 5 v. 1. P. IV. S. 1) und Biffi zitiert es 1607 als eines der berühmtesten Madrigale [4]. Hier spielt Marenzio mit den beiden Teilen des Themas in bewunderungswürdiger Weise. Die Stimmen bringen nicht nur beide Teile hintereinander, sondern werfen Motive derselben ein ins Spiel, darunter solche in Umkehrung, so daß man an moderne Durchführungstechnik gemahnt wird. Marenzio hat diesen Weg nicht weiterverfolgt, sondern geradezu Umkehr gehalten seit dem Madrigalbuch zu 4—6 St. 1588. Im Vorwort betont der Komponist, er habe sich eines düsteren Ernstes befleißigt, einer „mesta gravità", diese Madrigale seien „composti con maniera assai differente dalla passata, havendo, et per l' imitazione delle parole et per la proprietà dello stile atteso ad una (dirò cosi) mesta gravità", in einem kontrapunktisch-polyphonen Satz, mit rhythmisch einfacher, tonwiederholungsreicher Melodik.

---

[1] Schwartz I, S. 25, irrt, wenn er meint, ein wie dort im Beispiel angegebener Satz Haßlers „dürfte nicht so leicht bei den italienischen Madrigalisten zu finden sein". Auf die Bedeutung der Sequenz für den Periodenbau weist Schwartz hin.

[2] Als „echoartige Wiederholung" bezeichnet Schwartz I, S. 30 dieses Verfahren. Es ist jedoch zweifellos als Abwechslung einer realen Wiederholung in einem dialog-ähnlichen konzerthaften Klangwillen entstanden.

[3] Vgl. Zitat unten, dass. S. 170. Man vergleiche das genannte Stück Marenzios z. B. mit dem von Musiol als Muster leichten durchsichtigen Satzes gebrachte Madrigal Rores „Qual' e piu grand'" (a. a. O., Beisp. 22, dazu S. 49), um den ganzen Unterschied in der Technik zu ermessen: bei Rore Imitation mit Stimmpausen, bei Marenzio Spiel mit Motiven, das alle niederländische und Chanson-Technik längst überwunden hat!

[4] In „Ricreatione di Posilipp" 1607 steht das „Madrigal artifizioso", das fünf Madrigale, darunter Arcadelts „Il bianco e dolce cigno" (vgl. dazu ZMW XV, S. 283), Palestrinas „Io son ferito" und Marenzios gen. Madrigal verbindet, — ein spätes italienisches Seitenstück zu Gomberts Kombination von fünf geistlichen Melodien. — Die Oberstimme des 4st. Madrigals „Vedi le valli e le campi" entlehnt Balbi 1589 und bearbeitet sie fünfstimmig, wie Madrigale anderer Meister. Einstein („Eine Caccia im Cinquecento", Liliencronfestschrift 1910, S. 76/2) verwechselt diesen Tatbestand.

Äußerlich tut sich die Hinwendung, Rückwendung zu quasi-motettischer Ausdruckskunst kund in der ausschließlichen Verwendung der Proportio dupla[1]. Das Werk fand nicht den Geschmack des Publikums. Es ist das einzige nicht mehr aufgelegte Werk Marenzios. Trotzdem Tasso 1584 in seinem Dialog: „La Cavaletta o vero la Poesia Toscana" warnte: „Dunque lasciarem da parte tutta quella musica, la qual, degenerando e divenuta molle ed effeminuta: e pregheremo lo Striggio e Jacches e' l Lucciasco e alcuno altro eccellente maestro di musica eccellente che voglia richiamarle a quella gravità . . ." Beim Publikum aber fand die Canzonettenmelodik Beifall. Das bezeugt nicht nur der Welterfolg der „Balletti" des Gastoldi mit ihren Tanzrhythmen, sondern die Beliebtheit Marenzioscher Madrigale: so nennt der Engländer Peacham[2] das in seiner Wiederholungsform a a b c c d e e der Villanelle sich nähernde „Che fa hoggi il mio sole", 1. 5 v. 8. P. IV. S. 18 besonders. Diese Wendung zur klaren einfachen Form zeigen die meisten Madrigale der Zeit: Madrigaletti, Canzonetti mit einfachen Wiederholungsformen, aber auch vielstimmige Madrigale.

Die Villanella bildete zunächst das Gegenstück zur Polyphonie des Madrigals, wobei daran zu erinnern ist, daß die ersten bedeutenden Madrigalisten, wie Arcadelt u. a. niederländische Motetten- und französische Chansontechnik mitbrachten. Der Name Villanella erscheint schon vor der ersten Sammlung 1587, denn in einer Sammlung 1526 heißt ein Text: „Da lorto sene vien la villanella". Er wird nicht nur in Verbindung mit dem Zusatz „alla napolitana" gebraucht, auch ohne diesen bedeutet er eine engere Bezeichnung für die Form a a b c c oder a a b b, während „Villotte" und „Aria" weiterfassende Bezeichnungen sind. Auch „Villanesche" und „Villonetten" wird gebraucht, in einer Verbindung mit anderen lokalen Bezeichnungen wie „alla Veneziana" (1535) u. a. indessen nur „Villotten". Die Villotten zeigen häufig die Form A B A und Teilwiederholungen. Die letzte Villotte bei Vecchi 1597 („Convivium") hat keine feste Form. „Canzoni" ist zunächst ein Sammelbegriff, wie schon Cesari[3] festgestellt hat. Er wird für die Versform (1526), aber auch als Übersetzung des Wortes „chanson", „Canzoni francese", 1530 gebraucht.

[1] Die „Proportio dupla" ist in dieser Zeit in weltlicher Musik durchaus archaistisch. Den „note bianche" stehen seit 1542 Ausgaben „a note negre, mere" „cromatici" gegenüber. Seit 1560 schwinden diese Zusätze im Titel. Kroyer (a. a. O., S. 51) stellt die Kritik Arons nicht klar. Aron irrt, wenn er behauptet, die Modernen schienen nicht zu wissen, daß die Proportio subdupla die Bewegung um das Doppelte verlangsame; denn dafür halbiere sie ja die Notenwerte! Verdoppelung des Zeitmaßes, Halbierung der Notenwerte, also zunächst eine Schreibreform, die freilich gefühlsmäßig wegen der (scheinbaren) Beweglichkeit vorgezogen wird.

Die Rhythmik der Musik des 16. Jahrhunderts war bekanntlich in der letzten Zeit Gegenstand etlicher Kontroversen. Den Fragen hier in die Tiefe nachzugehen, verbietet der Raum. Diese Dinge, auch die Vokalrhythmik Marenzios, konnten hier nur gestreift werden. Ich hoffe, mich darüber an anderer Stelle auslassen zu können. Nur soviel sei gesagt, daß das 16. Jahrhundert einen langsamen Umschwung im rhythmischen Empfinden hin zur Annahme regelmäßiger Metren bringt, in der Musik, wie in der Literatur (in Deutschland z. B. vom alternierenden zum akzentuierten Vers, über Weckerlin zu Opitz).

[2] Peacham, The compleat Gentleman. London 1634. Prächtige Neuausgabe 1907. Dieser bezieht seine Kenntnisse von Dowland, der 1595 nach Rom gereist war, ausschließlich um bei Marenzio zu lernen.

[3] Cesari, Gaetano, Die Entstehung des Madrigals im 16. Jahrhundert, 1908, S. 13.

Als einfache Bezeichnung für Lied erscheint er als „Canzon napolitana“ (1545), schließlich auch allein für die echte „Canzonette“ (Conversi 1572), auch die Form „Canzonelle“ findet sich (Fiorino 1574). Immer stärker verschmelzen die Tendenzen von polyphonem Madrigal und homophoner, strophisch gegliederter Villanelle, die Unterschiede zwischen Madrigal und Canzonette verschwinden immer mehr. Daneben bleibt die echte „Villanella alla Napolitana“ bestehen, mit ihren Quintenparallelen. Polyphonie, Madrigalismen, ja Notenmalerei dringen in die Villanellen ein. So zieht Monteverdi in seinen dreistimmigen Canzonetten 1584 alle Register madrigalischer Ausdruckskunst, spätere Canzonetten beginnen unbedenklich mit derselben Imitations- und Engführungskunst wie die Madrigale. Die Zwischenform der „Madrigaletti“ wie sie Rinaldo del Mel, Macque, Agazzari kultivieren, haben meist die Form A B B und villanellenartig ausgestaltete Schlußwiederholungen wie das Madrigal. Auch der Dialog dringt in die Villanelle ein (Trombetti 1577). Giov. Ferrettis 6st. „Canzoni alla Napolitana“ gehören zum Feinsten ihrer Gattung und übertreffen alle anderen großen Meister der Canzonette. Als Marenzio seine fünf Bücher „Villanelle ed Arie alla napolitana“ 1584—87 herausgeben ließ, war die primitiv-volkstümliche Villanelle schon untergegangen. Unter den Texten finden sich sehr viele Abschiedslieder, sehr viele elegische Stücke, solche mit Gedichtanfängen, Bildern und Redewendungen Petrarcas, pastorale und galante. Die komischen sind mehr ironisch und niemals derb. Alle Künste des Ausdrucks und der Malerei sind angewandt, die Quintenparallelen haben nur noch die Rolle koketten Schmuckes, die zu platonisierenden Texten, noch mehr aber zu den beliebten geistlichen Texten mehr als bäuerliche Maskerade wirkt. (Eine geistliche Canzonette Marenzios steht im „Tempio Armonico“.) Das Madrigal Tassos „Amate mi ben mio“ ist die „Riposta“ auf den gleich beginnenden Villanellentext (4. B. 3. 1587), die Marenzio 1581 6stimmig vertonte unter Verwendung des Anfangs und des Motivs „viverò“, das hier auf „morirò“ mit Widerspruch zwischen Wort und belebtem Motiv erscheint.

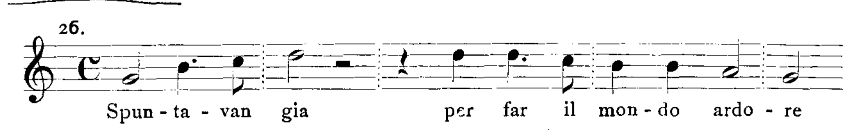
Durch die Villanelle dringt im Madrigal sowohl der klare, wiederholungsreiche und harmonisch gruppierte Aufbau ein, als die neuartige Melodik, die vielleicht volkstümliche Wendungen bringt. In dem Madrigaletto und der Canzonette wird eine neue, proportioniert-gegliederte Melodik ausgebildet dadurch, daß anstelle der intervallarmen, tonrepetierenden und rhythmischen Villanellenmelodik die lebendigere, ausdrucksvolle Intervallführung des Madrigals trat. Die neue Weise dringt natürlich auch ins Madrigal ein, so schreibt einer der vielseitigsten Meister der Zeit, Andrea Gabrieli, im 1. Buch seiner 6st. Madrigale polyphon, im 2. Buch 1580 finden sich viele Wiederholungen und Verflechtung der Oberstimmen. Philippe de Monte, der fruchtbarste der Madrigalisten mit 40 Büchern Madrigalen, beginnt im 11. Buch 5 v. 1586 „in più vivace et allegro stile“ zu schreiben, wenn er auch polyphon bleibt, obwohl er bis dahin immer sich der Proportio dupla bediente[1].

Der Umschwung macht sich insbesondere auch in der Rhythmik bemerkbar, in Groß- und Kleinrhythmik. Dies für das 16. Jahrhundert umstrittene Thema möchte ich nur streifen. Um 1550—70 tritt die motettische Polyphonie im Madri-
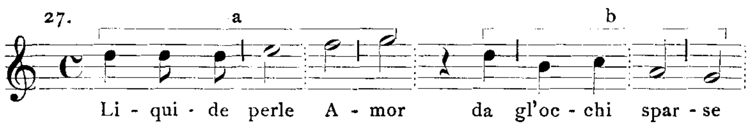
[1] Über Monte siehe Einstein in: „Studien zur Musikwissenschaft“. Beihefte der DTÖ, 21. Bd., 1934, S. 23 ff.

gal langsam zurück. Mit Villanelle und Canzonette dringt in der Kleinrhythmik das, was ich „metrisiertes" Thema nennen möchte, immer mehr ein. Bei den modischen Komponisten des letzten Jahrhundertviertels wie Ferretti, Pallavicino herrscht immer stärker ein regelmäßiger Wechsel, Iktus, von betontem und unbetontem „Takt". Gruppenrhythmik herrscht in der populären Lyrik seit 1500, der „freischwebende" Akzent älterer niederländischer Faktur dagegen im älteren Madrigal und in der Motette. Bei Palestrina findet sich Zurückhaltung im dynamischen Akzent, eine Art Mittelweg zwischen beiden Auffassungen[1]. Neben dieser polyphon-polyrhythmischen Gestaltung tritt in dieser Zeit allmählich die Periodik auf. Bei Marenzio herrscht im Madrigal bereits überwiegend der durchgeführte „Takt" und der Gruppen(-Groß-)rhythmus.
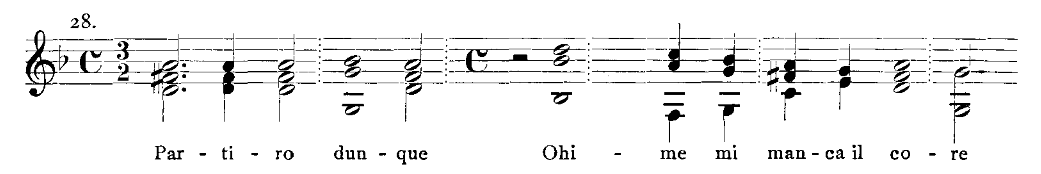
Auch im Thema zeigt sich dies. Zwei Haupttypen lassen sich unterscheiden: das zweiteilige Thema, wie 1. 5 v. 3, 1. P. IV. S. 5:



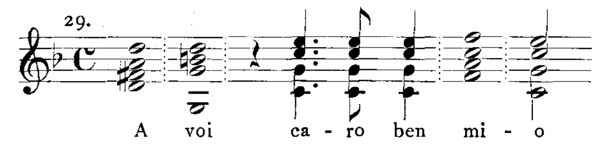

1. 5 v. S. 1:



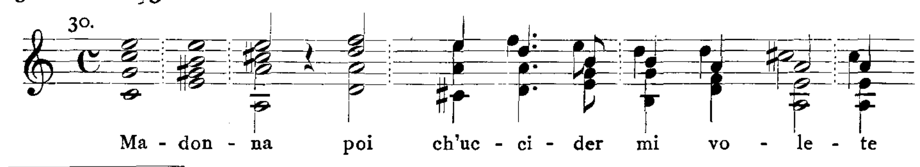

wobei hier, nebenbei gesagt, die Scheu vor dem Auftakt das Thema „falsch" nach unseren metrischen Begriffen im Takt stehen läßt (hier angedeutet), 1. 5 v. 13. S. 31:




und das mit einer Art Vorbereitung beginnende, eine Art „Vorhang", wie Riemann die Einleitungsakkorde der Mannheimer genannt hat, die sich aber auch im Barock finden, z. B. in Bachs Violinkonzert *E* zu Anfang. Sie kann durch eine Anrede bedingt sein, die Pausensetzung dann also deklamatorisch, 2. 5 v. 1, 3. S. 46:
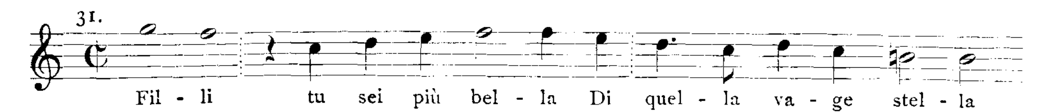



3. 5 v. 1. S. 93:
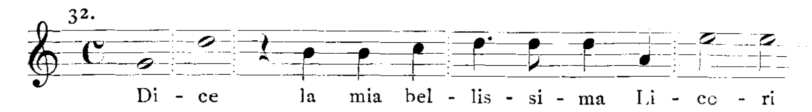



[1] Dies stellt Jeppesen fest, a. a. O., S. 20.

5. 5 v. 11. P. VI. S. 78:
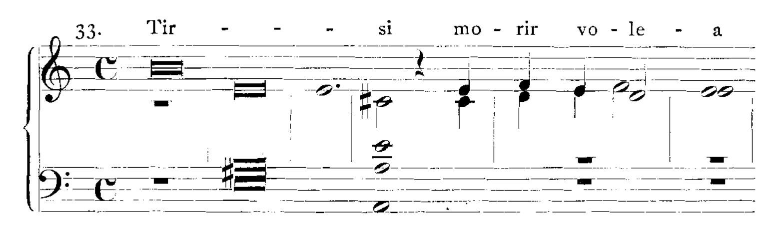



aber auch rein musikalisch sogar gegen den Text, 4. 6 v.:




Vgl. auch „Che fa — hoggi il mio sole", 1. 5 v. 7. P. IV. S. 18[1]. (Diese Zweiteiligkeit des Themas hält sich in der Fuge, vgl. Bach, Wohltemperiertes Klavier I, 9, 22, auch 8, II 7, 20, 22.)

Regelmäßigkeit im Gruppenrhythmus herrscht nicht nur am Anfang des Madrigals. Am deutlichsten tritt diese symmetrische Periodisierung hervor an solchen Stellen, wo reale oder imaginäre Zweichörigkeit herrscht wie so häufig, vgl. z. B. 5. 5 v. 9. P. VI. S. 74. Bis zu einem gewissen Zeitpunkt finden sich diese Eigentümlichkeiten des Stils regelmäßig. Bei gefühlvoller Deklamation kommt Marenzio zuweilen in Widerspruch zu diesem Prinzip. Sie führt zu Dehnungen wie in dem berühmten Anfang von 1. 5 v. 5. P. IV. S. 18:




den Marenzio selbst zitiert in 5. 6 v. 11. T. 17.

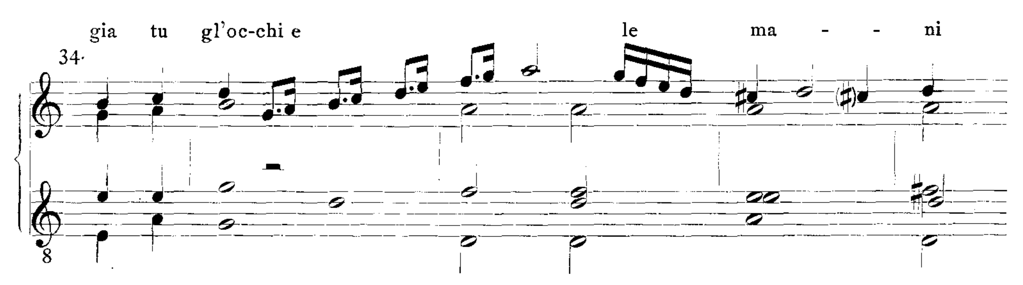
Solche deklamatorische Dehnungen, wie sie, durch Pausen vorbereitet, seit den Anfängen des Madrigals üblich waren, finden sich häufig. Die Erhebung dieser Art Deklamation über die musikalisch-architektonischen Prinzipien bringt eine neue Stilepoche Marenzios, die ziemlich deutlich in dem 6. Buch 5 v. einsetzt. Von hier ab wird die affektvolle Deklamation bewußt über die Symmetrie gestellt. Es ist mehr als ein Zufall, daß dies Buch 1594, in dem Jahre der ersten Oper erscheint. Marenzio war durch einen von mir nachgewiesenen Aufenthalt in Florenz im Intermedienjahr 1589 eng mit den literarischen Bestrebungen der Zeit verbunden. Noch deutlicher als im 6., wird dies deklamatorische Prinzip im 7. und 8. Buch, besonders in den Stücken, die Pastoraldramen entlehnt sind. Wir wissen, daß solche Kompositionen innerhalb gesprochener Dramen aufgeführt wurden[2]. Marenzio hat

[1] Als Beispiel einer „Formeröffnung" zitiert Herbert Eimert, Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Köln 1930, Augsburg 1932, S. 24, Marenzios „Io piango". Auf diese Darstellung sei hingewiesen, ohne daß damit der Grundsatz Eimertscher Formästhetik restlos angenommen wäre.

[2] Guarinis „Pastor fido" wurde mit Musik aufgeführt, auch mit vier eingeschobenen Intermedien: „Musica della Terra, del Mare, dell' Aria, Celeste". Francesco Rovigo und Giaches de Wert erhielten 1591 den Auftrag, für die Aufführung in Mantua den „ballo

aus dem Pastor fido des Guarini, der wie Tasso im Kreise des Kardinals Cincio Aldobrandini verkehrte, in welchem literarischen Kreise Marenzio der einzige Musiker war, nicht weniger als 18 Kompositionen veröffentlicht im 6. Buch 5 v. (4. 5 v. 7. 11), im 7. Buch: „Cruda Amarilli" (I. 2.), „Ma gridoran", „O dolcezza", „Qui pur vedrolla" (III. 1), „O Mirtillo" (III. 4), „Care selve", „Cosi che'l crederia" (IV. 5), im 8. Buch: „Se tu dolce anima mea" (IV. 9), „Dorinda ferir quel petto".

Die Kompositionen des 6. Buches nähern sich dem rein deklamatorischen Stil. Man sehe den ergreifenden Stil in „Ah dolente partita" mit dem zweimaligen „Ah", P. VI, S. 114. Oder das „Deh Tirsi", P. VI, S. 122. Höhepunkt dieses Stiles sind drei Stücke im 8. Buche, die dem Dialog zwischen Silvio und Dorinda entnommen sind. Silvio hat die in ein Wolfsfell verkleidete Dorinda, die er für ein Tier hielt, verwundet und bietet ihr als Sühne an, seine Brust zu durchbohren. Die Stellen sind im Text gekürzt und geändert, vielleicht vom Komponisten[1]. Die Stücke sind fast völlig homophon und in der Oberstimme sogar durch eine selbständige Koloratur
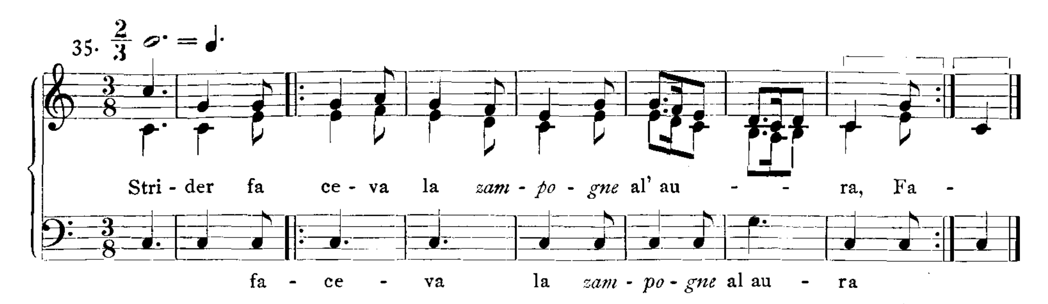



deutlich als monodisch zu singen gekennzeichnet. Im 8. Buche stehen noch zwei weitere Stücke aus Pastoraldramen, deren Namen und Autoren ich noch nicht kenne. Ganz deutlich sind diese rein deklamatorischen Stücke zu unterscheiden von den auch in diesem Buche enthaltenen madrigalesken oder canzonettenhaften. Im 9. Buche kehrt Marenzio zu einem reicher kontrapunktischen Stile zurück, ja in diesem letzten Werke findet sich der Ansatz zu einer Verschmelzung des canzonettenhaft-periodisierten, des deklamatorischen und des polyphonen Stils.

Daß Marenzio auf das engste mit literarischen Bestrebungen verbunden ist, ergibt nicht nur seine enge Verbindung zu literarischen Kreisen, die schon sein erstes Engagement beim Kardinal d'Este brachte, der ihm Gedichte zur Vertonung aussuchte[2]. Als echter Madrigalist sieht er auf das Wort, ohne an ihm hängen zu bleiben. Auf das Weitgehendste wird alles, Mittel im großen wie im kleinen, durch Text und Wort bestimmt. Die verschiedenen Stilarten der Zeit werden zur Wortillustration herangezogen; so löst das Wort „sacro" motettischen Stil aus (vgl. 4. 5 v. 4. P. IV. S. 14. T. 68). Eine Stelle wie
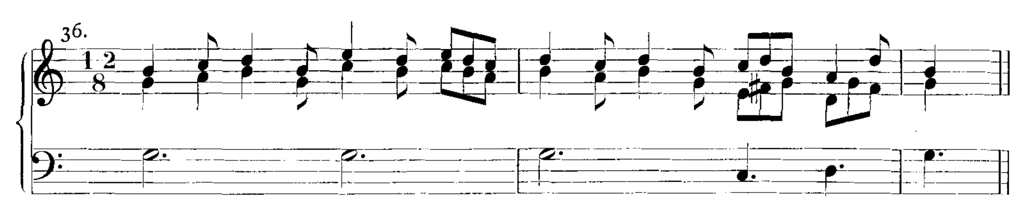
della cieca", das Blindekuhspiel im III. Akt, 2. Szene, zu komponieren. Vgl. Rossi, Vittorio, Batt. Guarini ed il Pastor fido, Torino 1886. 1598 wurden in „Pastor fido" weitere Intermedien eingelegt, vgl. Neri, Gli Intermezzi del P. f.. in Giorn. stor. d. Lett. Ital. VI, S. 405 ff. In Mantua wurde 1584 ein Nymphenballet mit Musik eines Leone, 1591 mit solcher des Isacchino hebbro eingelegt, vgl. Ancona in Giorn. stor. d. L. I. VII, 1886.

[1] Vielleicht auch in einer vom Dichter für die Vertonung bearbeiteten Fassung. Der Herausgeber Guarinis, Ciotti, 1598, sagt, er habe sie gesammelt u. a. „della musica di Ferrara". Die spätere Buchausgabe kann auch die vom Dichter durchgesehene sein.

[2] Vgl. den in meiner biograph. Skizze abgedruckten Brief, a. a. O., S. 189.




(hier absichtlich in verkürzten Werten wiedergegeben, 2. 5 v. 11. P. IV. S. 71) erinnert so unbedingt an die bei Corelli (Conc. gr. 8, 1712, Pastorale)
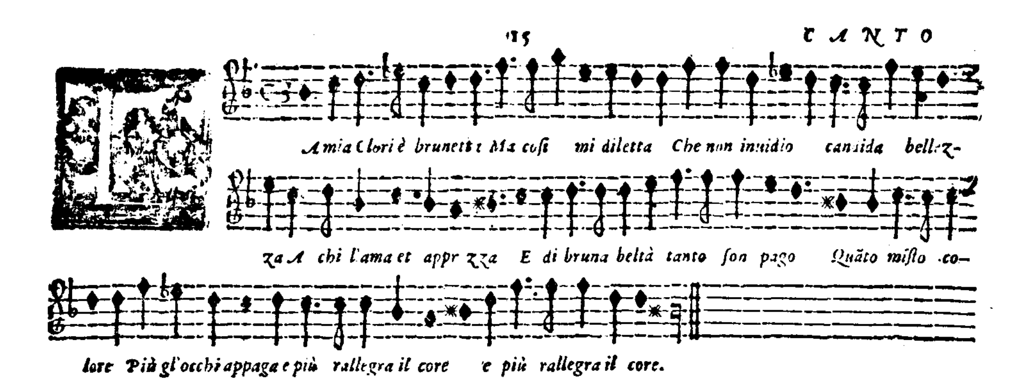



wiederkehrende Hirtenmusik, daß sie zweifellos echt ist. Nicht nur diese volkstümliche Melodie, auch alle Stellen, in denen von Tanz die Rede ist („dolci balli“ in 4 v. 19. „I lieti amante“; „balli“, 2. 6 v. 3.; „scherzando“, 2. 5 v. 7. P. IV. S. 63. T. 27; „al ballo“, 6. 5 v. 16. P. VI. S. 135. T. 8; „dolcezza“, 5. 5 v. 7. P. IV. S. 71. T. 28 usw.) stehen im Dreitakt, wie fast überall im Madrigalzeiter[1]. Auch auf „gioite“, „cantate“ folgt der fröhliche Dreitakt, 7. 5 v. 20. T. 31, 57. Eine andere Verwendung des Dreitaktes, die Ausnahme ist, wird durch Wortmalerei bedingt. Wo der Tempowechsel als solcher das Wort illustriert, wie das Wort „cangiando“, 3. 5 v. 17. P. IV. S. 131. T. 7; „tempo nuovo“, 3. 5 v. 11. P. IV. S. 119. T. 48, 2. Teil: S. 120. T. 94, 95; „stretta“, 1. 5 v. 9, 2. P. IV. S. 24. T. 68; „breve vita“, Madr. spir., Nr. 15, T. 57; „mutar“, 2. 6 v. 17. Rhythmisch-musikalisch unnatürlich wirkt der Dreitakt aber da, wo er durch Notenmalerei bedingt ist, wo also die Schwärzung den Wortinhalt bildhaft wiedergeben soll, aber die dadurch bedingte Taktänderung auch dem Ohre bemerkbar wird. In den ersten 5 Büchern stehen Schwärzungen auf „ciecco“, „color“, „nott'“, „brunir“. Eine kleine Auswahl: „di color persi [schwarz] variati“ (Dreitakt!), 5. 5 v. 24. P. VI. S. 87. T. 23/25; „Chiuser le luci“, 4—6 v. 11; „Nuovole e sera“, 5. 6 v. 1; „Ombrose valle“, 5. 6 v. 3; „tenebre eterna“, Madr. spirit. 9. Das ist im Madrigal üblich. Es kommen aber auch sonst rücksichtslose Triolensetzungen vor, die, wie in Beispiel 24 das „partiro“, lediglich durch den Wortrhythmus bedingt sind (4. 5 v. 5. P. VI. S. 16. T. 50; 5. 5 v. 14. P. IV. S. 86. T. 49; 6. 5 v. 11. P. VI. S. 124. T. 69; 4 v. 10. T. 10; 3. 6 v. 6. T. 21, 26). Das hübscheste Beispiel für Notenmalerei ist das reizende Liedchen (8. 5 v.) „La mia Clori è brunetta“, das schwarz notiert ist (siehe Wiedergabe).

[1] Vgl. die Zitate bei Schwartz I, S. 48, Vecchi und Haßler. Auch bei Schütz findet sich noch dieser Dreitakt der Freude, z. B. Geistl. Chormusik 1684 „O lieber Herre Gott“ wenn auch solche Teile mit neuem Takt allmählich bei Schütz mehr aus architektonischen Gründen des Kontrasts gewählt werden.
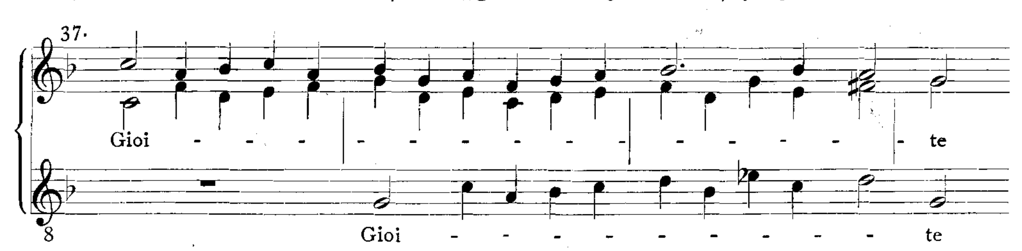


Nach einem Ölgemälde in Schloß Ambras, Tirol
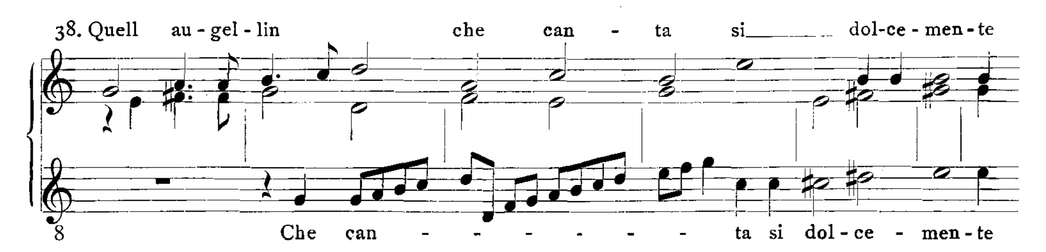


Zur Notenmalerei gehört die von Einstein genannte Stelle „cinque perle" (4 voc. „O bella man"), die durch fünf perlenähnliche Semibreven gemalt wird, aber auch die „Occhi lucenti e belli", „state sempre allegri e chiari", die in dem Canto in ständigen augenähnlichen (Form) und hellen (Farbe) Semibreven abkonterfeit werden (3. 5 v. 12. P. IV. S. 122). Auch die konkave Tonfigur auf „conca" („Lucida perle a cui il cielo fui conca", 6. 6 v. 1) gehört hierher.

Natürlich werden Raumwörter räumlich im Notenbild (und im Klang) wiedergegeben, „ciel" (z. B. 2. 5 v. 8. P. IV. S. 58. T. 34), „ciel-terra" (spirit. 12, T. 40, 44), „alto" (9. 5 v. 7), „monti" (5. 5 v. 29), „abime profondo" (4. 6 v. 16). Das bei Schwartz [1] zitierte Dreiklangsmotiv steht bei Marenzio, Madr. spir. 6, auf die Worte „padre dal ciel", zugleich ein Beweis, wie die Tonmalerei die Motivbildung zu erweitern vermochte! Auch die ganze Stimmlage wird für das Raumwort gewählt, z. B. „sepolto", 4. 5 v. 1, 4. P. VI. S. 6. T. 151; „basso", 4. 5 v. 14. P. VI. S. 40. T. 20; 5. 5 v. 15, 2. S. 89. T. 88. Auch Zeitwörter wie „lunge", 3. 5 v. 6. P. IV. S. 107. T. 1; „mora", 5. 5 v. 14. P. VI. S. 86. T. 44; das bei Schwartz [2] zitierte „non muto pensier" in gleichen Noten, die sich „nicht ändern", aus Madr. spir., werden gemalt, vor allem natürlich alle Bewegungsvorgänge, wie: „veloce corso", spirit. 15; „fugge sotto terra", 2. 5 v. 15. P. IV. S. 83. T. 32; „giunta alla tomba", 4. 5 v. 1. P. VI. S. 1 usw. Natürlich erscheint auf „cantare" das Singen in Koloratur, meist in hohen Stimmen, auf „gioie" das Jubilieren, 7. 5 v.:




auf „ridon" ein Lachen, besonders lang, 2. 5 v. 5. P. IV. S. 57. T. 9, und „ridean", 3. 5 v. 11. S. 118. T. 1, auch die „urli", 1. 5 v. 6. S. 17. T. 29 werden gemalt. — Reizend sind die Naturstimmen, der singende Vogel „Quel augellin che canta"
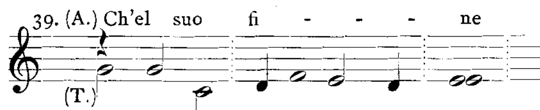



die singenden Schwäne, 4. 5 v. 8. P. VI. S. 27. T. 45, die zirpenden Grillen in dem entzückenden Naturbild, 3. 5 v. 14. P. IV. S. 12. T. 55 (auch Barclay Squire, Ausgewählte Madrigale II, 9), und ebenso, 4. 5 v. 2. P. VI. S. 7. T. 12. 17, die Stimmen

[1] Schwartz I, S. 38. — Einen Quintsextakkord bei Rore, s. Musiol, a. a. O., Beisp. 7, T. 18.

[2] Schwartz I, S. 10.

der unbelebten Natur, die flüsternden Winde in „Mormoran l'aure“ in „Vezzos' augellin“, 4 v., wo der Tenor gegen die anderen Stimmen von *c* bis *g'* ansteigt, die „flebili susurri“ der Wälder in 9. 5 v., die „susurranti“ Bäche, 5. 5 v. 13. P. VI. S. 87. T. 31; das Gewitter in Sacchettis Caccia, 2. 6 v., oder komisch gemeint in der Villanelle „Tuoni, lampi“ (4. 28). Das Echo erscheint nicht nur in dem zweichörigen Stück, sondern auch mit einer einzelnen Stimme besetzt, 6. 6 v. 21 „O verde selv' o dolci fonti“, einem entzückenden Naturstück, das kanonisch beginnt, wie übrigens schon bei Palestrina, 3. 5 v. 7. 1586[1]: auch dies ein Symptom beginnender Monodie.

Zahlen im Text werden wie üblich durch Stimmzahl geschildert: die „due stelle“, 3. 5 3. 3. P. IV. S. 96. T. 18; „due rose fresche“, 5. 5 v. 16. P. VI. S. 90; 16, 2. S. 91; „duoi“, 4. 5 v. 5. P. VI. S. 16. T. 28; „duo“, 4. 5 v. 7. P. VI. S. 22. T. 30 und S. 24, 25. T. 109, 119; „per due coralli“, 1. 6 v. 4. und, komplizierter, „e fra le due la terzo“, 4. 6 v. 3. T. 40. Auch das „manca“ ist mit Stimmzahl geschildert: 4. 5 v. 11. P. VI. S. 38. T. 51, ganz sonderbar das „estinse“, verlöschen: 4. 5 v. 6, 2. P. VI. S. 21. T. 161, und ebenso mit der bedeutungsvollen Schlußpause das „spento“, 2. 5 v. 1, 2. P. IV. S. 46. T. 126, oder das „suo fine“, dem allerdings noch ein fünfstimmiger Schluß von vier Takten auf diese Worte folgt, 9. 5 v. „L' aura“:




Daß Marenzio Solmisationssilben mit den entsprechenden Tönen wiedergibt, ist nicht verwunderlich. Bei Silbenfolgen wie „un sol mi fù“, 5. 5 v. 10. P. VI. S. 77. T. 27 kann der Komponist nicht widerstehen, oder „Miri sol“, 3. 5 v. 3. P. IV. S. 97. T. 45, oder das „Mi fa *la*sso“ am Anfange des 8. 5 v. 14. P. IV. S. 80. Doch macht auch von diesen Solmisationssilben Marenzio nur dann Gebrauch, wenn der Musik damit keine Gewalt geschieht.

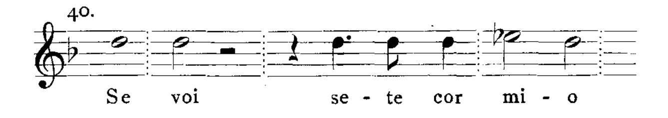
Daß natürlich auch die Pause „suspirium“ auf das Wort „sospir“ u. ä. gebracht wird, ist verständlich, umsomehr, als es sich hiebei nicht nur um Notenmalerei handelt, da die Pause als deklamatorischer Seufzer auch tonmalerisch echt wirkt („respiro“, 3. 5 v. 11, 2. P. IV. S. 121. T. 134; „sospir“, 3. 5 v. 15. P. IV. S. 129. T. 55, und 4. 5 v. 1, 2. P. IV. S. 3. T. 73).

Mit ein paar Worten sei auch das Verhältnis von Wort und Ton bei Marenzio in metrisch-rhythmischer Beziehung gestreift. Brauch war es im Madrigal schon lange[2], einen Ausgleich zwischen Wort- und Versakzent da zu schaffen, wo sie sich entgegenstehen. Wie bei einem geschickten Deklamator wird dabei dem Wortakzent der Vorzug gegeben, der Versakzent aber angedeutet! Dies ist freilich umso eher möglich, als es eine scharfe Setzung von Iktus als Metrumsbildung auch am Ende des 16. Jahrhunderts trotz des bezüglich dieser auf rhythmische Symmetrie hinlaufenden Entwicklung, wie sie angedeutet wurde, noch nicht gibt. Notierungen wie Beisp. 28, wo voller Wortakzent in der Notierung befolgt wird, sind Ausnahme.
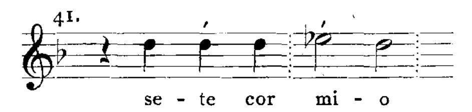
---

[1] Schwartz I, S. 30.
[2] Vgl. Musiol, a. a. O., S. 37.

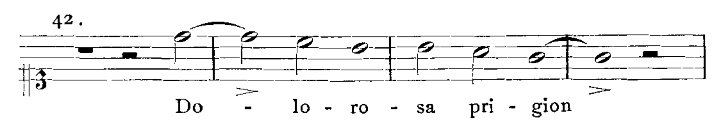
Ausnahme bilden ferner die Anfänge, in denen metrisch unbetonte Silben gedehnt sind, da kurze Auftakte in der älteren Musik ungebräuchlich sind, mindestens in allen Stimmen gleichzeitig (s. o.), und die Schlüsse, in denen unbetonte Silben musikalisch volltaktig zu stehen kommen, wie in der späteren Musik auch, — nicht nur an Vollschlüssen, sondern auch bei jedem Zeilenschluß. In Beisp. 27 wird dies deutlich. Der musikalische Satz müßte, wie auch der Textsatz, so stehen, wie durch die kleinen Striche angedeutet, halbtaktig beginnen und auf $g^2$ und $g^1$ schließen — wenn eben Taktstrich gänzlich gleich Iktus wäre. Er ist es nicht gänzlich, aber doch so weit, daß Marenzio, der ein unendlich fein empfindender Rhythmiker war, die betonte Silbe „Amór“, die durch die musikalische unbetont ist, durch die Tonhöhe gegen den leise empfundenen musikalischen Takt auszeichnet. Wo es die Stimmung erfordert, wird Wort- und Versakzent völlig verschleiert, z. B. in „Consumándo mi vó“, 5. 5 v. 2. P. VI. S. 57. Natürlich wird eher der Vers- als der Wortakzent fallen gelassen. In getragenen, motettischen Stücken fallen die Differenzen weniger ins Gewicht. Sehr häufig wird der Ausgleich durch Synkope gesucht wie etwa, um eines von tausend Beispielen wahllos herauszugreifen, 5. 5 v. 13:
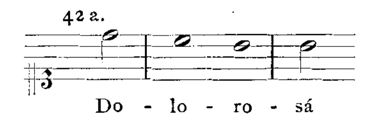



Die Betonung: „se vói seté cor mío“ ist im Worte „seté“ umgangen, indem die Taktstruktur
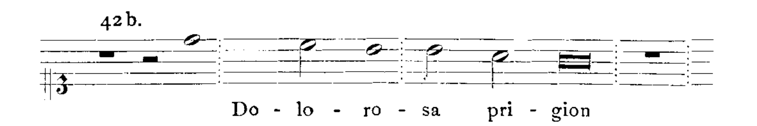



beibehalten, durch Dehnung der Silbe se- aber die natürliche Betonung zurückgewonnen ist. Die „synkopische“ Wirkung gilt besonders bei der Minima-Synkope. Nicht als „Synkope“ wirkt die Brevis, die über (unserem) Taktstrich steht. Die subintellektuelle Betonung, welche die moderne Taktiktusbetonung bringt, kennt die alte, viel feinere Rhythmik nicht, weshalb die Taktstrichziehung den Sinn zerstört. Die Stelle:




läßt zwar den Versakzent „Dólorósa prigione“, der selbstverständlich nicht gesprochen wurde, noch ahnen durch die Taktstellung, in der die Silbe lo, ganz leicht angedeutet, metrisch betont ist durch die Stellung im Brevis-Zähl- (nicht Beton-)schlag 1, statt
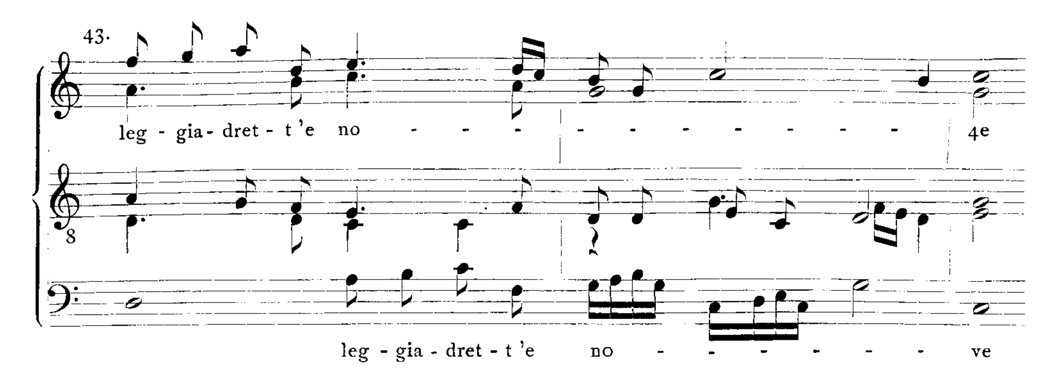


doch nicht so vergröbert, wie bei unserer Taktstrichsetzung, sondern eben:
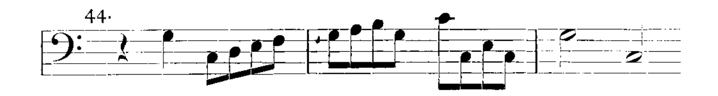



wobei der Abstieg die Trauer, Erschlaffung ausdeutet, das höhere $d^2$ aber die Wortbetonung verbessert, die Dehnung sie wesenlos werden läßt. Taktstriche verderben die Feinheiten. Dem Emjambement gegenüber verhält sich Marenzio ähnlich, indem er meistens das durch das Versende Getrennte zusammenzieht, manchmal nur mit Hilfe einiger Stimmen des Satzes. Am augenfälligsten wird die unerhörte rhythmische Feinheit Marenzios in dem syllabisch vertonten Villanellensatz. Besonders sinnvoll ist in den späteren Büchern die Abhebung direkter Rede im Vers, z. B. „Ite amari sospiri“ (8. 5 v.), bei E dite.

Aber alle diese Eigenarten der Madrigalkomponisten, diese engste, philologische Anlehnung an das Wort wäre wertlos, wenn nicht der große Meister des Ausdrucks und der geniale Musiker sie mit Virtuosität seinem Werk unmerklich einfügte.

Marenzio lebt in einer Zeitwende, in der die Monodie sich herausbildet. Neben seinen 1585 komponierten Intermedienstücken kommt er besonders in den genannten Stücken aus Pastoraldramen im 8. Buch 5 v. mit den neuen Tendenzen in Berührung. Diese auffällig homorhythmischen Stücke können wir uns zweifellos in der Oberstimme, die zudem auch Spuren des Ziergesanges zeigt, eines wichtigen Momentes des Florentiner Stils (vgl. Beisp. 34), gesungen, in den Unterstimmen instrumental gestützt denken. Marenzio hat für die Sammlungen des Simone Verovio sonst nicht bekannte Canzonetten beigesteuert, in denen Cimbalo und Liuto die Solostimme begleiten; ein häufig geübter Brauch ist hier im Druck sanktioniert! Diese Sammlungen sind gewissermaßen Seitenstücke zu der „galanten“ Dilettantenmusik um 1760, in der äußeren Aufmachung mit graziösem Stich, mit Titelbildern und Schnörkelschönschrift, und in ihrer Bestimmung. In Quagliatis ähnlicher Sammlung 1588 heißt es, die Canzonetten seien komponiert „à richiesta di varie gentildonne Romane per sonare el cantare su 'l cembalo“. Wir wissen, daß die Dilettanten (Verovios Sammlung 1586 heißt „Diletto spirituale . . .“) in Rom sehr eifrig waren: „so troppo bene che in cottesta alma città sono huomini, siccome d' ogn' altra professione, cosi di musica molti intendenti“ heißt es 1579 in einem Vorwort. Raval schreibt 1593, daß beim späteren Kardinal Mont'alto außer Marenzio Scipio Dentice „rarissimo sul Cembalo“, Signor Cavaliere del Liuto „universal nel Mondo“ und „altri gentilhuomini“, des Bruders Montes, „alcuni contrapunti el altra habilità“ musizierten. Die Instrumentalmusik ist auf dem Vormarsch, auf der anderen Seite der Ziergesang. Luzzaschis Solomadrigale sind Paradestücke des Ziergesangs, der in der Generation der um 1590 tätigen Komponisten ins Madrigal dringt. Marenzio zitiert diesen neuen Stil, wenn er im 9. Buch 5 v. „leggiadrette e nove“ malt, 9. 5 v.:




Bei ihm sind Figurationen, wie diese im Baß, 8. 5 v.:




und solche bei Schwartz zitierten[1] nicht allzuhäufig. Solche Figuren haben der Instrumentalmusik wesentlich vorgearbeitet, sie gehören an sich zur Verzierungstechnik, werden aber ums Ende des Jahrhunderts immer häufiger notiert und beweisen dadurch die gesteigerten Anforderungen an die übliche Technik. Marenzio wird von den Zeitgenossen aufgezählt unter den galanten Madrigalisten, unter denen Feretti neben Vecchi hervorragt, während Palavicino, neben Raval, Vespa u. a. mit künstlichen Engführungen, Koloraturen in allen Stimmen, im 4. 5 v. 1596, einfachen Strophenwiederholungen, übermäßiger Ausnützung der Sequenz u. a. Manierismus und Verfall der Gattung offenbaren. Überreiche Koloratur ist bei Marenzio nicht zu finden, sie bleibt Ausnahme, wie 6. 5 v. 2. P. VI. S. 106. T. 63, oder Malung des Wortes „concento", 6. 5 v. 12. S. 125. T. 13. In der älteren Zeit finden sich im Madrigal des öfteren Koloraturen auf sinnlos gewählte Worte und Silben, keineswegs nur „wortgezeugte" (vgl. z. B. Lasso, 1567, 10. Bd. VI, S. 117), von den virtuosen Koloraturen der Spätmadrigalisten zu schweigen (z. B. Gesualdo [Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, S. 179] oder oft bei Monteverdi).

Marenzio gehört keineswegs zu den galanten Spätmadrigalisten; es geht nicht an, ihn als den Schilderer der Welt „geziert lächelnder Kavaliere" anzusprechen[2]. Die Eleganz und die Formvollendung, die Klangfreude und Virtuosität ist zwar bei Marenzio häufig zu finden, immer aber nur eine — geringere — Eigenart seiner Kunst, eine Ergänzung höchstens zur Kunst dieses Sängers des Abschiedsschmerzes und des tiefempfundenen Leidens, der Melancholie und der Empfindsamkeit, eine Ergänzung zu einem Bild außerordentlicher Weite der Empfindung.

Über instrumentale Ausführung von Madrigalen besitzen wir eine Reihe von Zeugnissen. Zunächst sind es auch instrumentale Stücke in den Madrigalbüchern,

[1] Schwartz I, S. 37.

[2] Wie das Hugo Heurich, John Wilbye in seinen Madrigalen, 1932, S. 55, tun möchte. Vgl. meine Bemerkung dazu in: Beiblatt zu Anglica, 1933, S. 53.

vor allem „Canzoni francese“, die zu beachten sind. Französische Chansons werden nicht nur früh, vor dem Madrigal, in Italien gedruckt, 1520, 1521, sondern zahlreiche Sammlungen enthalten solche. Bald verschwinden, vielleicht wegen der Schwierigkeit der Fremdsprache, die Texte, und die Stücke werden nur noch instrumental gespielt. Ähnlich ist die längst aufgelegte Sammlung des 16. Jahrhunderts, Luppachinos (bis 1658) ohne Text; zahlreich sind Sammlungen von instrumentalen und vokalen Sätzen, wie Fonghettis „Capricii e Madrigali“, 1548; in Bonellis „Ricercari e Canzoni“ sind schließlich nur noch zwei Madrigale. Monte schreibt 1592 im Vorwort seines 15. Buches 5 v.: „sonandosi questi Madrigali . . . con le viuole da gamba“, und im „Tempio Armonico“ (geistlichen Villanellen!) 1599 heißt es: „per mio consiglio facci chiamar' à se tre voci limpide, e chiare delle piu esquisit e scelte di Napoli, con altre tanti stromenti Musicali, ben' accordati insieme, cioè Gravicembalo, Tiorba, Liuto, aggiunto per base il Basso d' un Viuola d' Arco co 'l Soprano“. Daß aber der a cappella-Stil gerade im Gegensatz zur beginnenden Instrumentalbegleitung gepflegt wurde, besagt uns der Zusatz im Titel zu Priulis Madrigalen 1612: „di due maniere, l' una per voci sole, l' altra per voci e Instrumenti“. Noch 1620 hebt Zoilo in der Vorrede hervor, daß er seine Madrigale unbegleitet gesungen haben will: „L' autore compose questi Madrigali, con intentione che dovessero esser cantati con cinque sole voci & senza alcuna accompagnatura di qual si voglia Instrumento“.

Wie steht es nun mit Marenzios Madrigalen? Wenn die feinsinnigste und auch die sinnfälligste Beachtung des Textwortes als solchem und der Dichtung in bezug auf ihren Inhalt noch kein Beweis für die zumindest als Ideal gedachte rein vokale Ausführung der vielstimmigen Madrigale sein sollte (diejenigen deklamatorischen Stils bilden eine Ausnahme, wie andererseits die Villanellen), wo doch ohne Wort alle diese Wortschilderungen, sei es äußerlicher oder stimmungsgemäßer Art, sinnlos wären, dann kann der Beweis aus den Madrigalen selbst erbracht werden. Zwar ist der Baß, insbesondere bei den lichten und klangfreudigen Stücken, die geringst beschäftigte Stimme, die sehr lange Pausen aufweist, so daß viele Textstellen im Baß fehlen. Ebenso fehlen aber wichtige Textstellen in der Oberstimme: in den 6 ersten Büchern 5 v.: 1. 5 v. 4. P. IV. S. 10. T. 20, S. 11. T. 47; 2. 5 v. 3. S. 51. T. 38; 2. 5 v. 7. S. 6. T. 15, 34; 3. 5 v. 5. S. 103. T. 17; 4. 5 v. 7. P. VI. S. 22. T. 30; 4. 5 v. 8. S. 26. T. 1; 4. 5 v. S. 40. T. 21; 5. 5 v. 5, 2. S. 64; 5. 5 v. 15, 2. S. 89. T. 88; 6. 5 v. 16. S. 221; 1. 4 v. 20; Madr. spirit. 22, Anfang nur Baß!; 2. 6 v. 4. T. 10 u. 27; 3. 6 v. 4. T. 21; 5. 6 v. 3. T. 72. Nichts ist deshalb falscher, als etwa ausschließlich die Oberstimme vokal auszuführen und zu textieren, wie dies z. B. Schering in seiner „Geschichte der Musik in Beispielen“ 1931, S. 174, einem Vorurteil zuliebe tut. Da ihn die langen Noten dazu verleiten, hätte er im Madrigal „Altr' aurora“, 6. 6 v. ausschließlich den dort in Breven und Semibreven aufsteigenden Baß textieren müssen[1]. Auch eine Stelle wie Beisp. 38 verliert ihren Sinn, wenn die „Unterstimmen“ instrumental ersetzt werden!

[1] Auch sonst geht Schering, seiner Theorie entsprechend, dort mit den Texten der italienischen Stücke in einer Weise um, der wir nicht folgen können.

Von besonderem Interesse ist auch die Frage, welchen Einfluß dieser außerordentliche Meister ausgeübt hat. Der deutsche Herausgeber Kaufmann sagt in der Vorrede 1601: „Tanta est Luce Marentii celebritas, ... ut non apud suos modo, id est inter Italos ..., in magna existimatione et veneratione: Verum etiam apud nostrates, id est, Germanos in summa habeatur admiratione". Englische Sammelwerke bringen viele Stücke des Komponisten, in England stand Marenzio überhaupt hoch in Gunst[1]. Auf Gesualdo und auf Monteverdi hat er sichtlich eingewirkt, nicht nur als Chromatiker, sondern auf Monteverdi insbesondere mit seinen schmerzlichen Abschiedsgesängen, den tragisch-elegischen Klagestücken. Haßler paraphrasiert „Cosi moriro" („La bella Filli"), „Mi parti" als zweichöriges Madrigal über Marenzios Canzonette, außer den von Schwartz genannten Entlehnungen[2]. Karl Luyton benützt „Tirsi morir volea" zu einer Messe, Demantius dasselbe Madrigal zu einem 8st. Magnificat, „Spuntavan gia" zu einem 5st., „Occhi sereni e chiari" und „Leggiadre Ninfe" zu 6stimmigen. Über „Tirsi morir volea" schreibt G. Posch eine 5st. Messe, M. Praetorius ein 6st. Magnificat über „Dolorosi martir" und „Cantai gia lieto"[3]. Im 17. Jahrhundert lernte man in Deutschland Marenzios Werke nur kennen in den geistlichen Umdichtungen des Straßburger Abtes Herrer („Hortus musicalis", 1606/9), wie auch den übrigen Sammelwerken Bodenschatzs, Stobäus' usw., den barbarischsten Angriffen auf den Geist eines Kunstwerkes, die man sich denken kann! Die Umtextierungen, welche die italienische Mode der Gegenreformation weiterführen, entziehen diesen völlig auf den Text gestellten Kompositionen jeden Sinn und entbehren nicht der Komik. So wird in dem glänzenden, konzerthaften „Leggiadre Ninfe", einem fröhlichen Pastoralstück, der Tanz der Satyren im Dreitakt mit dem Text versehen: „Dominus fortis" usw. Gottes Lob im Tempo des Faunstanzes! Aus dem entzückenden galanten Schluß „Viva la bella Dori" wird „Vivo jam soli Deo". Aus dem leicht beschwingten „Leggiadre Ninfe" wird „Cantate Deo". Alle musikalischen Textanspielungen, und das heißt bei Marenzio die ganze Musik, wird unverständlich. Solche sinnlose alte Musik ließ Bach noch in Leipzig singen, wo er 1729 das „Florilegium" kaufte, wie er in Lüneburg aus Stobäus und Bodenschatz selbst gesungen hatte! Erst Padre Martini studiert im „Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato", Bologna 1774, wieder Marenziosche Madrigale[4], Hawkins steuert in „A general History" 1776 ein weiteres zu, Burney

[1] Des Humores entbehrt die Mitteilung nicht, die Friedlaender, Volksliederbuch für die Jugend. II, Bd. 2, 1930, Anmerkung zu 492, macht: In England wird, dank der Pflege von Marenzios Werken, das Madrigal noch jetzt besonders gepflegt; Arthur Sullivan, dem ich bei meinem Freunde George Grove in Sydenham öfters begegnete, sagte mir im Jahre 1887, für das berühmt gewordene Madrigal in seiner Operette „The Mikado" habe ihm Marenzio als „freilich unerreichbares" Muster vorgeschwebt (!).

[2] Vgl. Schwartz I, Schluß. Das Madrigal XXVIII ist nach Schwartz I, S. 56, eine Paraphrase über eine Canzone des Bottrigari mit Lautenbegleitung. Die Melodie steht aber, dreistimmig bearbeitet, in dem 1. Buch Villanellen des Giovanelli, 1591, und zwar mit den von Schwarz als wahrscheinlich angegebenen Verbesserungen; diese Komposition liegt demnach dem Lautenarrangement des Bottrigari und damit dem Haßlerschen Werk zugrunde. Die Komposition Marenzios 4. 3 v. 32 weicht bis auf den Anfang von dieser Fassung stark ab.

[3] Ges.-Ausgabe, Bd. XIV, S. 23, 42.

[4] Genannt bei Ambros-Leichtentritt, IV. Bd, [3], S. 110.

in „A general History“ 1789, IV, während Choron in „Principes de composition des écoles d'Italie“ 1808 die Martinischen Veröffentlichungen nachdruckt und erst Winterfeld (Andrea Gabrieli ... 1834) ein neues Madrigal, das chromatischste, „O voi che sospirate“, hinzubringt. 1925 sind es erst 21 von rund 570 Stücken Marenzios, die in Partitur vorliegen! Daß Marenzio so sehr in Vergessenheit geraten konnte, daran ist nicht nur der jähe Stilumschwung von 1600 schuld. Jede Kunst ist stark an die nationalen, zeitlichen und gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Entstehung gebunden. Dazu ist die Vokalmusik an das Wort geknüpft, die Madrigalmusik, die nicht nur, wie das Schubertsche Lied den Sinn, sondern das einzelne Wort des Gedichtes vertont, unlöslich! Aus den besonderen gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen ist das Madrigal artistisch, seine Feinheiten sind an bestimmte gesellschaftliche, literarische Spielregeln und Modeströmungen geknüpft. Diesen Typ des Kunstwerks konnte natürlich auch ein Vollender wie Marenzio nicht über seine engen Grenzen hinausführen. Die Wirkung in die Breite ist einer solchen Kunst immer versagt. Eine solche Kunst sucht in einem eng umschriebenen Kreis, den sie zu durchbrechen gar nicht versucht ist, einen Stil zu vollenden. Mißt man nicht mit ethischem Maßstab, sondern ästhetischem, so kann man hier eine höchste Stufe der Kunst erreicht sehen. Marenzio schuf in einer Zeit des Überganges, seine Zeit ist Spätrenaissance und Frühbarock zugleich. Die höchste Verfeinerung der polyphonen Ausdrucksmusik, die Chromatik, das wunderbare Raumgefühl, eine Verfeinerung und Ausgeglichenheit, das alles ist zweifellos Ausklang, Nachklang einer Epoche, Nachrenaissance. Auch die Manier als Stilmittel, die im raschen Verfall zum Manierismus des Madrigals um 1600 und der Dichtung führt. Was dieser Kunst Vollendung schien, die „musica riservata“, die „imitazione delle parole, della natura“ [1], gilt dem neuen Stil nicht viel. Pietro della Valle [2] sagt, die Madrigale seien „in effetto belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole“ und daß „le composizioni loro son piene di sottilissimi artifizi“. Galilei macht den Madrigalismen den Vorwurf der lächerlichen Übertreibung, — daß sie „non per parole“ seien, kann man ihnen nicht gut nachsagen. Pietro della Valle nennt gar Palestrina einen Barbaren. Und wenn man die junge Kunst um 1600 ansieht, so muß man sagen, sie bedeutet eine starke Vereinfachung, sie ist simplizistisch. Daß aber nicht nur die geforderte Wortklarheit es war, sondern auch die neue Gesangskunst, die zur Geltung kommen sollte, verrät Quagliati, der sagt [3], der Sologesang sei aufgekommen „forse par maggior intelligenza, et chiarezza delle parole ò forse per maggior distintione e godimento delle belle voci e bei cantanti“, allerdings führt er auch einen noch äußerlicheren Grund an: „Ma perche sempre non si puo trovare pronte quattro voci buone (!) per soddisfattione molti, che hoggi si dilettano con una sola voce cantare con l'Instrumente, hà voluto affine di potersene ogn' uno prevalere, accomo-

[1] Die „musica riservata“ ist nicht das Problem der Ausführung, wie Huber (Ivo de Vento, Diss. München 1918) meint, verführt durch die typische Sängereinbildung des Petit Coclicus, der Nicht-Komponist war, sondern Kunst des gesteigerten Ausdrucks in der Komposition, worauf Sandberger, „Beiträge ...“ II, S. 55, richtig hinwies.

[2] Della musica dell' età nostra, 1640, in: Solerti, Le origini del melodramma, 1903, S. 151.

[3] 1608. Vgl. Vogel II, S. 109. — Dazu: Einstein, Das Madrigal zum Doppelgebrauch, Acta musicologica VI, 1934, S. 114.

dare un Soprano overo Tenore all' ottava bassa . . ." Auch Bardi setzt dem Kontrapunkt „die Kunst gut zu singen"[1] entgegen. Zu diesen neuen Männern war Marenzio in nahe Verbindung durch seinen Aufenthalt in Florenz gekommen. Sich ihren Forderungen ganz zu verschreiben, dazu war er viel zu sehr Künstler; aber er hat doch auch dem neuen Stile Anregungen gegeben, und für Intermedien und Pastoraldramen komponiert. Falsch wäre es, die Front der Madrigalisten und die der Monodisten als Gegensatz zwischen Spätrenaissance und Frühbarock aufzufassen. Das affektiöse Pathos, die Pathetik bei preziöser Sentimentalität, das Unruhige, die Neigung zu Brillanz und Prunk, alle diese barocken Eigenschaften finden sich auch im Madrigal der Spätzeit. Das Streben nach Individualität andererseits als Ausdruck des Renaissancegeistes findet nicht seinen höchsten Ausdruck in der Monodie; von dieser primitiven Gleichsetzung von Stimmzahl und „Individuum" müssen wir uns frei machen.

So steht Marenzio in einer Übergangszeit mit einanderwiderstrebenden Grundtendenzen als Meister der Vollendung einer Gattung, in der, ähnlich wie im Liede Schuberts auf Texte Goethes, Schillers, Heines, eine höchst entwickelte und formvollendete Lyrik mit disziplinierterster musikalischer Satzkunst, dem Erbteil der niederländischen Musik, zu einem Kunstwerk einmaliger Schönheit verschmilzt. Technik der Form und des Ausdrucks haben hier eine höchst mögliche Stufe der Reife erreicht.

---

[1] Ambros-Leichtentritt IV 3, S. 301.

# Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos

Von

Walther Vetter, Breslau

Über die Nomosfrage liegt eine reiche Literatur vor. Sie ist überwiegend philologisch und literaturgeschichtlich orientiert. Die wichtigste musikwissenschaftliche Erörterung des Themas findet sich im ersten Bande von Riemanns Handbuch. Als Ganzes ist das dort Gesagte keineswegs überholt, nur in einzelnen Teilen bedarf es heute naturgemäß der Ergänzung. Diese sucht die vorliegende Studie zu geben. Sie ist außerdem angeregt durch die Tatsache, daß die nationale und politische Kunst der alten Griechen gerade in der musikalischen Nomosfrage Probleme angeschnitten und gelöst hat, die dem die Zeichen seiner Zeit verstehenden deutschen Historiker den Vergleich mit zeitgemäßen Fragen der heutigen Kunst und des heutigen Lebens in Deutschland aufzwingen. Dieser Vergleich steht in den folgenden Ausführungen auch dann im Hintergrunde, wenn er, wie in einer sachlichen Darlegung billig und recht, nicht in jedem Einzelfalle ausdrücklich gezogen wird. —

Das Wort νόμος bedeutet als musikalischer Begriff zu verschiedenen Zeiten sehr Verschiedenes. In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, zur Zeit des Terpander[1], hat der Nomos bereits eine lange Entwicklung hinter sich. Jetzt ist er bereits als νόμος κιθαρῳδικός ein festgegliedertes, vielteiliges Kunstwerk, wenn auch nur im Sinne eines künstlerischen Typus, und jedenfalls mehr als „Gesang", „Melodie" schlechthin. In einer weiter zurückliegenden Epoche bedeutet er jedoch, worüber man sich seit langem einig ist[2], lediglich die gesungene Weise zum Unterschied vom rezitierten Vers (Wort)[3]. Die etymologische Verwandtschaft von νόμος und νέμω gewinnt auch musikwissenschaftliche Bedeutung: Nomos bezeichnet einen nach bestimmten, nämlich musikalischen Gesichtspunkten „eingeteilten" Vortrag, eine — vom Standpunkt des Rezitators gesehen — eingeengte, spezialisierte Art der Wiedergabe; er ist alles andere als eine konkrete, individuelle musikalische Form. In ihrer allgemeinen Bedeutung weist diese „Einteilung" möglicherweise überhaupt nur auf die ungleich bestimmtere Tonhöhenfixierung hin, die den Gesangsvortrag vor der bloßen Rezitation auszeichnet; speziell jedoch wird jegliche musikalische Formung zum Nomos, d. h. die im Wortgedicht jeweils vorgebildete „Einteilung" erfährt durch sie die „gesetzliche Normierung".

Die Vorstellung des „Gesetzes" nimmt im Verlaufe von Jahrhunderten konkretere Form an, bei Platon wird sie, wie wir noch sehen werden, besonders eigenartig und eindringlich formuliert[4]. Die älteste Bindung scheint diejenige ans Volkstum ge-

---

[1] Der lesbische Künstler war der erste Sieger der Karneen (26. Olymp.: 676/673), vgl. Athen. XIV.

[2] Vgl. Otto Crusius, Wochenschr. f. klass. Philol. IV (1887), 1383.

[3] Vgl. Alkman, frg. 67; Pind. Olymp. I: ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κεῖνον ἱππίῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρή.

[4] In späterer Zeit hat den Gedanken des Gesetzes am schärfsten Plutarch herausgearbeitet, und zwar in seiner klassischen Definition (De musica, cap. 6): νόμοι γὰρ προςηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι καθ' ἕκαστον (τὸ [W. R.]) νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

wesen zu sein. Hermann Abert bringt daher auch den Nomos in Beziehung zu gewissen volklich bedingten Liedtypen der neueren Zeit[1]. Andere, nicht weniger wichtige Bindungen sind Religion und Staat, die beiden außerkünstlerischen Gewalten, die bekanntlich auch sonst regulierend auf die Entwicklung der antiken Musik einwirkten. So spielt der Nomos seit dem 7. Jahrhundert im apollinischen Kult eine große Rolle, und zwar als Sologesang. Für ihn konstatieren Christ-Schmid[2] „Formfestigkeit, wie sie dem apollinischen Geiste der Ordnung gemäß war". Freilich muß davor gewarnt werden, diese Formfestigkeit mit „fester Form" im Sinne der Arie[3] gleichzusetzen[4]. Auch „Kirchenarie" ist nicht besser[5], wenngleich die Parallele mit ihr die religiöse Bindung richtig berücksichtigt. Auf diese Bindung zielt offenbar auch R. Westphal, der einen Vergleich zwischen antikem Nomos und christlichem Stabat mater zieht[6], und zwar speziell im Hinblick auf den pythischen Nomos. Otto Crusius nennt den Nomos in dem späteren, bei den Attikern zu beobachtenden Stadium einer gewissen Dramatisierung eine „Art von Oratorium"[7]. Jene Formfestigkeit haben wir uns vielmehr als tonartliches (d. h. oktavgattungsmäßiges), rhythmisches (daktylisch-spondeisches) und formales (in diesem Falle apollinisch-siebenteiliges) Phänomen zu denken. Damit wäre der „gesetzmäßige" Rahmen eines relativ frühen Nomos umrissen. In diesen Rahmen wurde der Gesangsvortrag homerischer und anderer epischer Verse gestellt[8]. Der nomische Vortrag dieser Verse wurde durch ein Vorspiel (προοίμιον) eingeleitet[9]. Die Prooimionfrage ist viel diskutiert worden. Crusius leugnet den engen Zusammenhang zwischen den Nomoi Terpanders und den Prooimien[10], J. Jüthner behauptet ihn[11]. Beide Standpunkte sind nur dann miteinander unvereinbar, wenn man die Begriffe Prooimion und Nomos musikalisch allzu speziell und konkret interpretiert. In einer etwas älteren Veröffentlichung[12] hat Crusius einleuchtend dargetan, daß sich die beiden Termini keineswegs ausschließen, daß vielmehr der allgemeinere Begriff Nomos den spezielleren Prooimion mit umfassen kann. Es ist überhaupt methodisch falsch, in den be-

---

1 Gesammelte Schriften u. Vorträge (hrsg. v. F. Blume), Halle 1929, 9.

2 Gesch. d. griech. Literatur I 1, München 1929, 345.

3 Vgl. W. Vetter, AMW VI, 166/7.

4 So C. Stumpf, Abh. d. Berliner Akad. d. Wiss. 1896, 43, Anm. 1.

5 Von ihr sprechen Christ-Schmid a. a. O.

6 Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, 1864, 146.

7 Verhandlungen der 39. Philol.-Versammlung, Leipzig 1888, 258ff.

8 Suidas nennt z. B. den Terpander ausdrücklich einen „Abkömmling Homers". — H. Abert gibt in seinen Gesammelten Schriften S. 8 ausdrücklich U. v. Wilamowitz recht, wenn dieser den Nomos „als die Weise bezeichnete, nach der das Epos gesungen worden sei. Fragt sich nur, wie wir uns diese ‚Weise' musikalisch vorzustellen haben. Da kommen uns die Alten selbst zuhilfe: sie reden von einem ‚hohen', ‚lauten', ‚hurtigen' usw. Nomos. Es handelt sich also gar nicht um eine bestimmte Einzelmelodie, die man sich bei dem Vortrag der Epen auch gar nicht vorstellen könnte, sondern um einen Typus, der wohl bestimmte melodische, rhythmische und agogische Grundzüge aufwies, aber in jedem einzelnen Falle wieder neu gestaltet wurde".

9 Plutarch, De musica, cap. 6.

10 Verhandlungen der 59. Philol.-Versammlung, a. a. O. 261.

11 Wiener Studien (Ztschr. f. klass. Philol.) XIV, 1932, 5. Der Verfasser hält dafür, „daß das Prooimion derjenige Teil des Nomos war, der dem ‚nomischen' Vortrage der Dichtung Homers und der anderen voranging".

12 Wochenschrift f. klass. Philol. IV, 1887, 1385.

treffenden Bezeichnungen echte termini technici zu erblicken, und ganz besonders für die ältere Zeit. Der Nomos konnte ein Prooimion haben, er konnte aber auch selber eines sein, und es gab auch Prooimien, die nicht-nomischen Charakter hatten. Der nomische Charakter aber vermochte, so wenig scharf umrissen er in formaler Beziehung auch war, in gewissen Fällen andere bedeutsame Merkmale einer antiken Melodie in den Hintergrund zu drängen. So hören wir beispielsweise, daß das Ethos des Phrygischen im Νόμος Ἀθηνᾶς ein ganz anderes gewesen sei als innerhalb des landläufigen Phrygisch [1]. Hieraus läßt sich eine musikalisch wichtige Folgerung ziehen: Wenn der nomische Melodietypus die ethische Wirkung der ἁρμονία irgendwie zu modifizieren oder gar aufzuheben imstande war, so dürfte er eine mit der Funktion der ἁρμονία vergleichbare Aufgabe gehabt haben [2].

Die Frage nach dem sei es solistischen, sei es chorischen Charakter „des“ Nomos, die vielfach erörtert worden ist, konnte zu einem voll befriedigenden Ergebnis deshalb nicht führen, weil sie falsch gestellt ist. Der Nomos vermag im selben Sinn sowohl monodisch wie auch chorisch zu sein, wie „die“ Sonate (als Kompositionsprinzip) für alle möglichen Besetzungen gedacht werden kann. Wenn man den Nomos in allgemeinster Weise als melodisches Modell von monodischem Charakter zu definieren berechtigt ist [3], so deshalb, weil in der einstimmigen antiken Musik nicht die Vielheit der Interpreten, vielmehr der einzelne Sänger (oder Spieler) im Vordergrunde jeglicher „Gesetzgebung“ steht [4]. Da im übrigen für einen etwaigen Chor weder Akkordik noch Kontrapunktik in Frage kamen, steht keinesfalls irgendwo das moderne Verhältnis von solistischer zu chorischer Schreibweise in Rede. Sicherlich aber wurde der Geist des Nomos, wenn nicht für dramatische, so doch für sonstige von einer Vielheit unison vorgetragene Gesänge schon frühzeitig vorbildlich. „Der Chorgesang war für die Jugend des Landes nicht nur eine Schule der Kunstbildung, sondern auch der bürgerlichen Ordnung, der guten Sitte und Vaterlandsliebe; der Chor war selbst ein ideales Vorbild der Gemeinde, in welcher auch der einzelne nichts sein will als ein Glied des Ganzen . . .“ [5]; hier ergab sich mithin die nomische Einstellung ganz von selbst.

Die viel beregten „Olympischen Nomoi“ [6] sind nicht Leistungen einer Künstlerindividualität, sondern einer Epoche. Mit aller erforderlichen Zurückhaltung kann man ihnen daher Volksliedcharakter zusprechen. Wir haben sie um die Zeit zwischen Homer und Terpander anzusetzen, d. h. in den Beginn des Zeitalters, in welchem

[1] Plutarch l. c. 33: vgl. auch A. Böckh, De metris Pindari, 239.

[2] In seinen „Studien z. griech. Musikgesch.“ (Beil. z. Jahresber. d. Gymnasiums Ratibor, Ostern 1882) verficht H. Reimann S. 6 einen ganz ähnlichen Standpunkt, nur mit anderer Begründung, wenn er sagt, Nomos sei ein musiktheoretischer Begriff wie ἁρμονία oder τάσις, was aufs deutlichste bewiesen werde durch Pollux IV, 65, wo im gleichen Abschnitte περὶ ἁρμονιῶν καὶ περὶ νόμων gehandelt werde.

[3] W. Vetter in: Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie d. klass. Altertumswissensch., Art. Nomos, 1935.

[4] Die pseudoaristotelischen Probleme XIX, 15 bringen die durchkomponierten solistischen Nomoi in Gegensatz zu den strophisch vertonten chorischen Gesängen; sie beziehen sich speziell auf das Drama.

[5] Ernst Curtius, Griechische Geschichte, 4. Aufl., III, 78.

[6] Vgl. H. Riemann, Hdb. d. Musikgesch. I, 1, 3. Aufl., 44ff. Hier wird Olympos allerdings noch als geschichtliche Persönlichkeit angesprochen.

asiatische Einflüsse das Gepräge der hellenischen Musik in fühlbarer Weise umgestalteten[1]. Plutarch[2] nennt außer dem erwähnten Νόμος Ἀθηνᾶς u. a. den Ἄρεως, ἁρμάτειος, ὄρθιος, πολυκέφαλος. Der letztere deutet schon durch seinen Namen auf Mehrteiligkeit, Vielsätzigkeit und, wenn man will, auf eine Art zyklischer musikalischer Form. Das besagt natürlich nicht, daß der Nomos diese Form ist, vielmehr, daß sein ordnender, „einteilender" Geist Formen solcher Art beherrscht. Besonders aufschlußreich aber für das Wesen der frühen nomischen Melodiegestalt ist der Νόμος Ἀθηνᾶς, weil in ihm die ältere Enharmonik angewendet wurde. Diese bevorzugt bekanntlich die Tonfolge: . An dieser Melodiebildung bewunderten die Hellenen besonders τό κάλλος τοῦ ἤθους[3]. Auf Grund eines naheliegenden, quellenmäßig allerdings nicht belegbaren Analogieschlusses könnte man das die dorische Oktavengattung ausmachende zweite Tetrachord in gleicher Weise behandeln und dort die παρανήτη διεζευγμένων ebenso ausmerzen, wie in jenem Tetrachord die λιχανός, und dies nicht ohne guten Grund, weil Plutarch ausdrücklich betont, daß man jene Enharmonik sonderlich innerhalb des Dorischen verwendet habe. Mithin würde sich folgende Tonreihe ergeben: Da nun der Νόμος Ἀθηνᾶς, wie wir feststellten, in der phrygischen Oktavengattung stand, würde sich seine Melodik in dieser glatten anhemitonischen Pentatonik (!) präsentieren: . Damit wäre auch erklärt, wie beschaffen die Beziehung des νόμος zur ἁρμονία war und inwiefern in unserem Athenenomos das Ethos des Phrygischen unterdrückt wurde[4].

Die Mehrteiligkeit des Νόμος πολυκέφαλος hat symptomatische Bedeutung. Wir machen nämlich die Erfahrung, daß die authentischen Mitteilungen über die wichtigsten Nomoi sehr häufig die „Einteilung" in den Vordergrund rücken, so die berühmten sieben Teile des Terpandrischen Nomos (ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος) oder die fünf Abschnitte des Pythischen Nomos des Sakadas (πεῖρα, κατακελευσμός, ἰαμβικόν, σπονδεῖον, καταχόρευσις)[5]. Diese im Sinne des νέμειν „teilende", „einteilende", „zuteilende" und letztlich ordnende Funktion des das μέλος des Dichtenden zum μέλος des Singenden (Spielenden) umgestaltenden musikalischen Prinzips scheint es zu sein, die die Alten in frühester Zeit im Auge haben, wenn sie von Nomos sprechen. Die in den als Nomos ausdrücklich bezeichneten Kunstformen lebendige, gesetzmäßig ordnende Kraft ist natürlich keine andere als jene, die für die gesamte hellenische Kunst, nicht zuletzt für Drama, Epos und Lyrik, maßgeblich und auch im Dithyrambos wirksam ist. So hören wir von einem Philoxenischen Dithyrambos mit dem Titel Μυσοί,

[1] Vgl. W. Vetter bei Pauly-Wissowa a. a. O. XVI, 1, S. 858 (Art. Musik).

[2] l. c. 7. 10. 29. 33.

[3] Plutarch, l. c. 11.

[4] Inwieweit sich aus diesen Zusammenhängen eine Stützung der neuerdings allgemein bestrittenen Riemannschen Theorie von der Übertragung der älteren Enharmonik vom Phrygischen aufs Dorische ergibt, sei zunächst dahingestellt.

[5] Pollux IV, 66. 84.

der dreigeteilt ist (ἀρχή, μέσον, ἔκβασις)[1]. Hier wäre der Nomos in seiner elementarsten Funktion, als formbildendes nomisches Prinzip, am Werke, ohne daß das Kunstwerk ausdrücklich als solches bezeichnet wird.

Bei der engen Verknüpfung des Nomosbegriffs mit dem Namen Terpanders wird es angebracht sein, die Persönlichkeit dieses ersten geschichtlich deutlicher umrissenen Kitharöden etwas genauer unter die Lupe zu nehmen, um auf diese Weise eine festere Vorstellung von dem sich allmählich konsolidierenden nomischen Prinzip zu gewinnen[2]. Dabei ist eine ganz klare Scheidung zwischen sagenhaften und streng historischen Bestandteilen der Überlieferung nicht vonnöten, weil weniger die geschichtlichen Fakta als solche, als vielmehr die aus der Tradition sich ergebenden psychologischen Rückschlüsse wesentlich sind. Terpander, mit dessen Namen u. a. der aiolische und boiotische Nomos verknüpft sind[3], erhielt bekanntlich einen Ruf nach Sparta, wo seiner eine künstlerisch-kulturelle, eine medizinisch-therapeutische und eine politisch-staatsmännische Aufgabe harrte. Er sollte der Kitharodik, deren anerkannter Meister er war, eine neue Heimat und Pflanzstätte bereiten, mittels seiner Musik die bösen Geister der Zwietracht bannen und durch seine Kunst auch auf den Bestand des Staates festigend wirken[4]. Die bekannte Überlieferung von der durch die Macht seiner Töne mitbewirkten Dämpfung eines Aufstandes[5] ist mindestens aufschlußreich für die politisch-ethischen Energien, welche die Nachfahren als für seine Musik kennzeichnend empfanden. Seit H. Aberts zusammenfassender Darstellung der antiken Ethoslehre wissen wir, daß die alten Griechen bei der Musik „keine scheinhaften, sondern höchst reale Gefühle" erlebten, Gefühle, „die den ganzen Menschen ergriffen und bis zu körperlichen Affektionen gingen"[6], und so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Hellenen der Terpandrischen Kunst derlei handgreifliche politische Wirkungen zutrauten, gleichviel, ob die Erzählung von jenem Aufstand mythisch oder historisch ist. Damit gerät aber die staatspolitische Aufgabe dieses Musikers in eine ganz neue Beleuchtung. Er wird als Nomoskomponist recht eigentlich zum νομοθέτης. Da man sich über die weitgehenden ethisch-politischen Konsequenzen jeglicher, besonders aber seiner — weithin anerkannten — Musik im klaren war, wurden seine Melodien gewissermaßen ganz von selbst zu νόμοι. Die Entwicklung in Richtung auf Platon ist damit bereits vorgezeichnet. Von der musikalischen Methode Terpanders vermögen wir uns eine hinreichende Vorstellung zu machen. Er trug einerseits kein Bedenken, den dionysischen Iambos und Trochaios einzuführen, aber er veränderte beide Rhythmen wesentlich durch Veränderung des Zeitmaßes. Auf diese Weise wurde die für griechische Ohren anstößige Wirkung jener Rhythmen bedeutend gemildert[7]. Dieser Vorgang ist unge-

[1] Wenigstens interpretiert so W. Christ, „Metrik der Griechen und Römer", Leipzig 1874, 644, die bekannte Stelle Plutarch l. c. 33.

[2] Vgl. W. Vetter in: Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie, 2. Reihe, V, 785f.

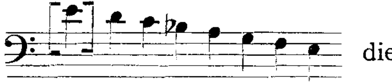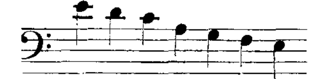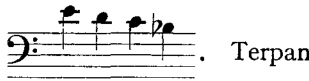
[3] Vgl. Plutarch l. c. 4, wo ihm auch der νόμος τροχαῖος und ὄρθιος (bzw. ὀξύς) zugeschrieben werden. Bezeichnenderweise wird hier einem Nomos das Epitheton Τερπανδρεῖος beigelegt.

[4] Vgl. Plutarch l. c. 9.

[5] Die von Plutarch angeführte κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ hängt hiermit zusammen.

[6] G. Adler, Handbuch der Musikgeschichte, 1924, 35.

[7] Vgl. Plutarch l. c. 28.

mein einleuchtend, denn wer die antike Musikanschauung kennt, weiß, daß ein Eingreifen in revolutionäre Bewegungen, wie es dem Terpander zugeschrieben wird, einem Musiker nur möglich war, wenn er seinerseits im engeren Rahmen seiner Kunst zu Neuerungen fähig und bereit war. Über die sonstigen Terpandrischen Neuerungen sind wir ganz gut unterrichtet. Wir wissen namentlich um zwei Errungenschaften, die die Musik seiner Zeit ihm verdankt. Erstens wird er von Plutarch als Erfinder des Mixolydischen gerühmt. Praktisch ist diese Erfindung gleichbedeutend mit der in seiner Musik offenbar besonders beliebten Verwendung der τρίτη συνημμένων. Mithin ist für die Terpandrische Nomoskunst ein melodisch-modulierendes Moment kennzeichnend. Es handelt sich um etwas grundsätzlich Neues, nicht bloß um Verwendung einer neuen Oktavengattung oder um Einführung eines bis dahin nicht benutzten Tones. Zweitens aber wissen wir durch ψ = Aristoteles [1], daß man zur Zeit des lesbischen Kitharöden auf der (siebensaitigen!) Kithara den Oktavumfang dadurch herstellte, daß man die τρίτη συνημμένων durch die νήτη διεζευγμένων ersetzte. Auf diese Weise tritt zu der für Terpanders Melodiebildung kennzeichnenden mixolydischen Skala:  die noch ungleich eigentümlichere und schärfer ausgeprägte Skala: 
Diese Tonfolge verleiht durch Vermeidung des mittleren Halbtonintervalls (*c′—h*) der abschließenden kleinen Sekund umso größeren melodisch-leittonhaften Charakter; darüber hinaus bedeutet sie eine Absage an das geheiligte tetrachordale Prinzip und schweißt auf diese Art die beiden ursprünglichen (dorischen) Tetrachorde zu einer siebentönigen Einheit zusammen. Man beachte die innere Zusammengehörigkeit der beiden geschilderten Neuerungen. Gemäß Plutarch wird aus dem oberen Tetrachord erst einmal der Halbtonschritt verbannt: . Terpanders Aktion richtet sich also offenbar gegen dieses Intervall. Im größeren melodischen Zusammenhang hebt sich diese Wirkung aber auf, weil der Halbton lediglich verschoben wird und statt als *c′—h* als *b—a* erklingt. Was wirksam bleibt, ist die Paralysierung der Tetrachordik, die Aufhebung ihres symmetrischen Gleichklangs und damit, positiv, eine größere Flüssigkeit und Wendigkeit der Melodik. Was mit der Einführung der τρίτη συνημμένων begonnen wurde, konnte erst mittels ihrer Ersetzung durch die νήτη διεζευγμένων vollendet werden. Nunmehr war der Halbtonschritt endgültig ausgeschaltet und zugleich jener Gleichklang beseitigt, und während die Einführung der τρίτη συνημμένων am Oktavengattungs-Prinzip nichts änderte und lediglich eine neue ἁρμονία, nämlich die mixolydische, inaugurierte, wird durch den Eintausch der νήτη διεζευγμένων gegen die τρίτη die Oktavengattung als solche zerstört, der tetrachordale Aufbau verleugnet und ein melodisches Gebilde von persönlichstem Ausdruckswert geschaffen. Damit war wirklich, in den Augen der Hellenen auf durchaus revolutionärem Wege, für den geschichtlichen

[1] Probleme, 7 und 32.

Betrachter freilich ebensosehr organisch-evolutionistisch, ein neues „Gesetz“ verkündet, das umsomehr bindende Kraft hatte, als Terpander staatlich anerkannt und berufen, daher zweifellos auch politisch mit einer bestimmten Machtfülle ausgestattet war. Es leuchtet ein, daß sich hier ein verwandter Vorgang abspielt wie im Νόμος Ἀθηνᾶς der Olympischen Epoche mit seiner (älteren) Enharmonik.

Die kunstvolle Siebenteiligkeit des Terpandrischen Nomos, deren literaturgeschichtliche Bedeutung hier völlig außer Betracht bleibt, darf man vielleicht mit jener Siebensaitigkeit und Siebentönigkeit in Beziehung setzen, zumal, wenn man die Neigung der antiken Musiker und Musiktheoretiker zu einem gewissen Symbolismus berücksichtigt. In der „Einteilung“ in (sieben) Abschnitte kommt das erwähnte Prinzip des νέμειν auch bei Terpander zu seinem Rechte, und dieses Prinzip mußte sich durchsetzen in dem Augenblicke, da die im wesentlichen rezitierende Ausdrucksform des homerischen Zeitalters als einer für unsere Erkenntnis durchaus mythischen Musikepoche abgelöst wurde durch eine musikgeschichtlich bereits einigermaßen greifbare Kunstbetätigung, welche eine weitgehende Konsolidierung der musikalischen Grundkräfte und damit eine Festigung der melischen Formen zur Voraussetzung hatte. Wesentlich also ist das νέμειν. Durch die gesetzmäßige Einteilung vermochte das frei schweifende Melos zum Nomos zu werden, und die Siebenzahl erscheint, zumindest unter musikalischem Gesichtspunkte, nicht als irgendwie entscheidend. Überdies schimmert durch sie hindurch, wie wiederholt dargetan worden ist[1], die ungleich mehr einleuchtende Dreiteiligkeit. Insofern es sich hier um eine elementare und grundsätzliche (also weder zeit- noch personalstilistische) Frage handelt, kann der Hinweis auf die Bedeutung der Dreiteiligkeit in jüngerer Musik fruchtbar sein. Wenn H. J. Moser sagt, S. Bachs Brandenburgische Konzerte seien „sämtlich dreisätzig“[2], und wenn er diese Feststellung auch im Hinblick auf das Erste (unter Berufung auf Ph. Spitta) und Dritte aufrechterhält[3], spricht er mit Beziehung auf Bach etwa dasselbe aus, was Jüthner u. a. bezüglich des „siebenteiligen“ Terpandrischen Nomos festgestellt haben. Ähnliches ließe sich sagen über mehr als eine zyklische Form der letzten Jahrhunderte, es hätte Geltung für Tonmeister aller Epochen bis hin zu R. Strauß[4] und nicht zuletzt für die Sonatenform als Aufbauprinzip[5]. Wenn wir — im vollen Bewußtsein der Unzulänglichkeit eines jeden derartigen Vergleichs — die musikalische Bedeutung der Dreiteiligkeit im allgemeinen und insonderheit die Geltung der Sonatenform ins Auge fassen, dürfte uns ein mit dem antiken Nomos irgendwie vergleichbares „Gesetz“ offenbar werden.

---

[1] Vgl. u. a. Julius Jüthner, Terpanders Nomengliederung, Wiener Studien XIV, 1892, 11; C. v. Jan in: Bursians Jahresbericht über die Fortschritte der klass. Altertumswissenschaft CIV, 1900, 65.

[2] Geschichte der deutschen Musik II, 1., 3. Aufl. 211.

[3] ZMW VII, 358.

[4] F. Gysi stellt in seiner Straußbiographie, Potsdam 1934, 63, die „deutliche Dreiteilung“ z. B. des „Heldenlebens“ fest.

[5] Besonders instruktiv: ähnlich wie der antike Nomos, kann die moderne Sonatenform in ihrer Vielteiligkeit (1. Exposition, 2. Wiederholung der Exposition, 3. Durchführung, 4. Reprise, 5. Coda) auf ein dreiteiliges Grundschema zurückgeführt werden (1. Exposition, 2. Durchführung, 3. Reprise). So erscheint es erwähnenswert, daß auch in R. Strauß' „Don Juan“ „die Beziehungen zum Schema des Sonatensatzes kaum gelockert“ sind (Gysi, 45).

Auch dort, wo sie nicht mehr deutlich durchschimmert, also nicht nachweisbar ist, darf die Dreiteiligkeit als Ausgangsphase einer Entwicklung gelten, die umsomehr bei der Einteilung in sieben Abschnitte länger zu verweilen vermochte, als die Zahl Sieben ja auch in Hellas heilig gehalten wurde[1]. Ohne weiteres einleuchtend als Einteilungs-„Gesetz“ ist die Ungeradheit der Abschnittsanzahl: 3, 5, 7, 9. Ihre symmetriebildende Kraft zog die griechischen Musiker, Künstler und Denker von den ältesten Zeiten bis Platon und darüber hinaus an. Wenn die umherziehenden Sänger, die altgriechischen Rhapsoden, ihre festlichen Gedichte zu schlichtester Kitharabegleitung vortrugen, ergab sich ihnen ungezwungen die dreiteilige Form, denn das eigentliche epische Kernstück (ὀμφαλός) wollte vorbereitet und eingeleitet sein (durch das προοίμιον), und schicklicherweise vermieden sie einen abrupten Abschluß und fügten einen Ausklang, eine Conclusio, eine „Coda“ hinzu (ἐξόδιον)[2]. Der vielerörterte Ausdruck μέλη περιτιθέναι[3] beweist erstens, daß es sich hier wirklich um musikalische Formen handelt, und er deutet wiederum auf die grundsätzliche Dreiteiligkeit, denn in dem περί liegt eben das charakteristische „um herum“, was außer H. Reimann namentlich C. v. Jan scharf herausgearbeitet hat, während die Nomosforscher Otto Crusius, Guhrauer, Jüthner und Westphal sich mit farblosen Verdeutschungen begnügen, die dem entscheidenden περί nicht gerecht werden. Wenn Crusius[4] von der „ganz bestimmten herkömmlichen Gliederung“ des Nomosstoffes spricht und sie ableitet von „dem rhetorischen, vermutlich poetischer Technik entlehnten Schema einer Fest- oder Lobrede“, deckt er damit Zusammenhänge auf, die angesichts der elementaren und grundsätzlichen Bedeutung der in Rede stehenden Einteilung ungemein plausibel sind, aber er geht zu weit, wenn er fordert, der „jüngere musikalische Nomos“ sei „von der gewissermaßen rhetorischen Disposition des Terpander scharf zu scheiden“[5]. Es entspricht zwar der allgemeinen Entwicklungstendenz der antiken Musikgeschichte, daß sich das spezifisch musikalische Element im Laufe der Zeit auch im Nomos immer deutlicher herauskristallisiert und „das Wort νόμος später eine ganz andere Bedeutung annahm“ als zur Zeit des lesbischen Kitharöden[6], und im beginnenden 7. Jahrhundert war die Bindung des Melos an das Wort zweifellos noch besonders eng; trotzdem haben auch in dieser frühen Zeit rein musikalische Gesichtspunkte sicherlich ihren wohlgemessenen Anteil an der Formgliederung. Alfred Dippe unterstreicht mit großer Betonung die primär musikalische Bedeutung der Nomosteile[7], und er geht so weit, in Anbetracht der engen Anpassung der antiken Musik an den Versrhythmus „eine den musikalischen Nomosteilen entsprechende Gedankenteilung des Nomos“ für „unabweisbar“ zu erklären.

Als Grundschema hält sich die geheiligte Dreiteiligkeit bei Terpander, Sakadas

[1] Man denke an die pythagoreische Zahlenlehre, an die 7 Heliossöhne, die 7 Tore Thebens, aber auch daran, daß die Entwicklung auch hier weiterlief und z. B. aus den anfänglich 7 Musen schließlich deren 9 wurden.

[2] C. v. Jan, Bursian a. a. O.

[3] Plutarch, l. c. 3.

[4] Wochenschrift für klass. Philologie IV, 1887, 1381.

[5] a. a. O. 1382.

[6] H. Abert, Ges. Schriften 9.

[7] Wochenschrift für klass. Philologie V, 1888, 1053.

und Jüngeren. So liegt eine durch Plutarch[1] überlieferte gewichtige Aussage des Aristoxenos vor, die als Neuerung im Vergleich zu älterer Gepflogenheit zwar fünf Oktavskalen innerhalb einer Komposition nennt, nämlich Hypodorisch, Phrygisch und Hypophrygisch, Dorisch und Mixolydisch, sie aber der mehrfach erwähnten Dreiteiligkeit (ἀρχή, μέσον, ἔκβασις) unterordnet. Die enge Zusammengehörigkeit dieser ἁρμονίαι ist zu beachten. Die Ecksätze (περιτιθέναι!) gehören der dorischen, der Mittelteil der phrygischen Gruppe an; ein dorischer Kreis „umringt" das phrygische Kernstück. Der Zusammenhang zwischen Teilungsprinzip und dem spezifisch musikalischen Wesen des Nomos wird deutlich. In älterer Zeit ist er mit Händen zu greifen, wenn nämlich den drei Abschnitten drei Oktavengattungen entsprechen, wie es im τριμερὴς νόμος des Sakadas[2] der Fall war, der im dorischen, phrygischen und lydischen Tone stand. Er stellt natürlich bereits eine relativ hohe Entwicklungsstufe dar. In einer noch weiter zurückliegenden Epoche ist der Nomos in ἁρμονία und Rhythmus streng einheitlich[3]. Hiervon geht auch die ausgezeichnete Abertsche Definition des ältesten Nomos aus, die in ungemein glücklicher Form die organische Beziehung zwischen Nomos einerseits und ἁρμονίαι, Volkslied, Nation andrerseits herausschält[4]: „Wir reden von einem russischen, skandinavischen, französischen usw. Typus und meinen damit eine Gesamtheit von Merkmalen, die den Liedern des betreffenden Volkes eigentümlich ist. Um dergleichen Stammesweisen (dorisch, phrygisch, lydisch) hat es sich ursprünglich auch bei den Griechen gehandelt; jeder Stamm hatte von Hause aus seinen eigenen Nomos, und eine Auslese dieser Nomoi ging dann schließlich in den gesamten griechischen Musikschatz über: ihre Spuren zeigen sich noch in den Namen der einzelnen Tonarten und ihrem Ethos". Der τριμερὴς νόμος tritt als auletischer dem kitharodischen des Terpander gegenüber. So wenig an der Sonatenform als solcher etwas geändert wird, gleichviel ob sie einer Komposition für Klavier allein, für Kammer- oder Orchesterbesetzung zugrunde liegt, so wenig ist das normgebende Prinzip des Nomos in Frage gestellt, wenn es anstatt für eine rein vokale für eine rein instrumentale oder eine gemischt vokal-instrumentale Komposition maßgebend wird, und gerade die Pflege von νόμοι αὐλῳδικοί, κιθαρῳδικοί, αὐλητικοί und κιθαριστήριοι beweist, daß man unter Nomos etwas Generelles, einen musikalischen Typus, einen Gattungsbegriff im weitesten Sinne, zu verstehen hat. Dasselbe trifft zu für „den" Nomos des Sakadas als solchen. Auch hier handelt es sich nicht um ein einmaliges, individuelles Musikstück, denn Sakadas hat an drei pythischen Agonen mit dem Νόμος Πυθικός gesiegt, und in einer Zeit, da die Aufführungstechnik (die artistische, virtuose Seite) des Spiels grundsätzlich zurückstand hinter dem vorgetragenen Kunstwerk, wäre ein wiederholter Sieg mit demselben Nomos schlecht vorstellbar, und noch weniger denkbar ist es, daß Pythokritos, Midas aus Agrigent und Chrysogonos, die nach Sakadas den Pythischen Nomos vortrugen, die einmalige Komposition ihres Vorgängers ausgeführt hätten und damit einem anspruchsvollen Publikum und den staatlichen Instanzen gerecht geworden wären. Was sich durch die zahlreichen

[1] l. c. 33.
[2] Plutarch, l. c. 8.
[3] Vgl. Suidas s. v. Nomos, und Plutarch, l. c. 6.
[4] a. a. O. 9.

Pythiaden hindurch gleichblieb, kann einzig die normierende, gesetzgebende Kraft des Nomos und, nicht zuletzt, der behandelte Stoff gewesen sein. Der „Stil“ des Sakadas hatte im Jahre 586 am meisten gefallen, seine Formgebung hatte den Drachenkampf am prägnantesten in Musik umgesetzt; dieser nomische Stil und diese nomische Formgebung wurden nunmehr im engeren Sinne auf lange Zeit der Nomos für die instrumentale Schilderung des Drachenkampfes, d. h. derjenigen Sage, die die fundamentalste und vornehmste des Delphischen Apollon ist und die weit über die Grenzen von Hellas hinaus für die indogermanischen und namentlich die germanisch-nordischen Völker wichtig geworden ist[1]. Die Apollon-Python-Sage war eine Angelegenheit der Volksgemeinschaft. Diese Tatsache ermöglichte den auletischen, d. h. rein instrumentalen Charakter des Pythischen Nomos, dessen Bedeutung als „Programmusik“ man nicht überschätzen sollte. Ob die Hypothese zutrifft, daß Sakadas sich an einen vorhandenen Gesangsnomos anschließt[2], ist nicht so wesentlich. Ausschlaggebend ist, daß jeder griechische Hörer des auletischen Pythischen Nomos aufs genaueste mit den zugrundeliegenden mythischen Vorgängen vertraut war, denn Sakadas „illustriert“, wie Guhrauer einleuchtend auseinandergesetzt, „die bereits bei den Hörern vorhandenen bestimmten Vorstellungen von gewissen Handlungen“. Des Sakadas Komposition konnte zum Nomos, d. h. zum Gesetz für die Zukunft werden, weil sie sich an die „durch heiliges Herkommen geweihte Aufeinanderfolge der Teile“ gewissenhaft hält. Das „Teilen“, „Einteilen“ (νέμειν) spielt also auch hier wieder die gewohnte Rolle.

Unter diesem Gesichtspunkt sind auch die Mitteilungen der Quellen[3] zu beurteilen. Die Gewährsleute gehen auf das ein, was für das antike Publikum und auch noch für sie selbst von entscheidendem Interesse war: auf die mythische Substanz des Nomos. Sie wollen jedoch nicht behaupten, daß der Aulet jede einzelne Kampfphase „malerisch dargestellt“ habe. Mehr als eine auletische Sololeistung vermag nur derjenige aus den Quellen herauszulesen, der mit Rücksicht auf eine vermeintlich verwickelte programmatische Darstellung dem Soloaulos die Fähigkeit zur Lösung einer solchen Aufgabe absprechen zu müssen glaubt. Wen die „Programmusik“ des Sakadas sofort zum Vergleich mit Berlioz, Liszt und R. Strauß verleitet, der gewinnt einen völlig falschen Maßstab und gerät in Gefahr, allerlei in die Quellen hineinzudeuten. Man hat nicht nur darüber debattiert, ob es sich um Auletik oder

---

[1] Schon R. Westphal betont (Gesch. d. Musik, 61), daß uralte, hochheilige Lieder von Drachenkämpfen allen indogermanischen Völkern gemeinsam sind. Er führt als Beispiele an „die altindischen Lieder vom ahi-tötenden Gotte, die altzendischen vom Kereçâçpa und Thraetaona, den Siegern des dreiköpfigen Drachen azhi dahâka, die altgermanischen Lieder vom drachentötenden Siegfried“. Die Antike erlebte die welt- und kulturpolitische Bedeutung der Drachenkampfsage in ihrer ganzen metaphysischen Kraft. Mit Recht betont A. Rosenberg im Mythus des 20. Jahrh., 1934, 54, im Anschluß an Erwin Rohde, „daß der ‚unter dem Nabelstein der Erdgöttin‘ begrabene Python, der ‚chthonische Dämon‘, der uralte Gott Vorderasiens war, dessen Funktionen Apoll übernahm, soweit er ihn nicht besiegen konnte“. S. 53: „Apollon heißt somit der erste große Sieg des nordischen Europas“.

[2] H. Guhrauer in: Jahrbücher für klass. Philologie (A. Fleckeisen), 8. Suppl.-Bd. 1875/6, 336.

[3] Strabon 421, C; Pollux IV, 78; Pausanias II 22, 9; Scholiast Pind. Pyth. (Hyothes. Pyth.).

Aulodik handelt, man glaubte sich ein förmliches Kitharenorchester vorstellen zu sollen oder an Chorgesang mit Kithara und „Flöte“ (!) denken zu müssen[1], man beschwor die mimische, tänzerische, dramatische Kunst und mobilisierte ganze große Orchester[2]. Von diesem oder ähnlichem Massenaufwand kann die Rede nicht sein. Andrerseits ist vor dem andern Extrem der Beurteilung zu warnen, die nur von asketischer und pedantischer Beschränkung auf den einen Aulos wissen will. Ist doch „der Pythische Nomos des Sakadas“ ebenso wie der Nomos als solcher ein Gattungs- und genereller Formbegriff; es hat zahlreiche derartige Nomoi „des Sakadas“ gegeben, und die Hellenen klebten bestimmt nicht dermaßen am toten Buchstaben, daß sie nicht, sei es von allem Anfang an, sei es im Laufe der Zeit, gewisse Nüancierungen in der Besetzung, soweit sie nicht entscheidend waren, mit naivem künstlerischen Genuß hingenommen hätten. Sehr deutlich betont wird die rein instrumentale Ausführung des Pythischen Nomos bei Strabon. Pollux spezialisiert sich auf die Auletik, und er gehört zu den zuverlässigsten Gewährsleuten. Aber wir kommen nicht darum herum, daß er auch σαλπιστικὰ κρούματα erwähnt, und zwar (einleuchtendermaßen!) für den eigentlichen Kampf. Es kann anheimgestellt bleiben, hier mit H. Riemann von „trompetenartigen Fanfaren auf dem Aulos“ zu sprechen, und auch die σύριγγες des Strabon brauchen nicht ein zweites Instrument, können „überblasene Aulostöne“ bedeuten. Aber indem man wiederholt so angstvoll um den heißen Brei herumschlich, war man zuweilen päpstlicher als der Papst. Die ψιλὴ αὔλησις des Sakadas bliebe als Prinzip auch dann unangetastet, wenn sie von ihm selbst im einen oder im andern seiner Pythischen Nomoi, oder aber von einem seiner Nachfolger, der drastischen Wirkung zuliebe, an einigen Stellen und für kürzere Zeit durch eine Hirtenpfeife oder gar eine Trompete unterstützt worden wäre[3]. Sinn der Anerkennung der Komposition des Sakadas als Nomos konnte nur sein, die Leistung des lesbischen Kitharöden zu sanktionieren als diejenige künstlerische Tat eines einzelnen, dank welcher das die gesamte Volksgemeinschaft beseelende Ethos der Apollon-Python-Sage formvollendete, künstlerisch-mitreißende und volkstümliche Gestalt angenommen hatte. Hieran würde auch die Fanfare einer leibhaftigen Trompete nichts ändern. Im übrigen ist das formale Grundschema des auletischen Nomos Pythikos des Sakadas ebenfalls unschwer auf die elementare Dreiteiligkeit zurückzuführen, was nicht ausschließt, daß sich auch in diesem Falle Nebenteile abspalteten. Auch hier ein (nicht als solcher bezeichneter) ὀμφαλός, nämlich das ἰαμβικόν, das dem dramatischen Höhepunkt der Sage entspricht. Um dieses Kernstück gruppieren sich in allmählichem An- bzw. Abstieg die anderen Teile, nach Guhrauers hypothetischer Rekonstruktion[4] entweder zweimal zwei oder zweimal drei. Die drei großen Gruppen sind wiederum evident.

Neben die nomische Kitharodik des Terpander tritt bekanntlich die nomische

---

[1] Ernst Curtius, Griechische Geschichte I, 4. Aufl., 529f.

[2] Vgl. Fr. Thiersch, Einleitung zu Pindar, S. 60; G. F. Schömann, Griech. Altertümer II, 3. Aufl., S. 66 usw.

[3] In seiner 12. Pythischen Ode nennt Pindar die Athene als Erfinderin der ψιλὴ αὔλησις: ... Μίδᾳ, αὐτόν τέ νιν ῾Ελλάδα νικάσαντα τέχνᾳ τάν ποτε Παλλὰς ἐφεῦρε θρασειᾶν Γοργόνων οὔλιον θρῆνον διαπλέξαισ' ᾿Αθάνα. Musikalische Malerei und ψιλὴ αὔλησις scheinen demzufolge für den Griechen zusammenzugehören.

[4] Jahrbücher für klass. Philologie a. a. O. 351.

Aulodik des Klonas und die seines Nachfahren Polymnestos aus Kolophon[1]. Klonas soll, ebenso wie Terpander, sieben Nomoi komponiert haben: ἀπόθετος, ἔλεγος, κωμάρχιος, σχοινίων, κηπίων, ἐπικήδειος und τριμερής (so Westphal; R. Volkmann: τενέδιος und τριμελής). Die Festlegung auf die Siebenzahl hat natürlich wiederum mythisch-symbolischen Charakter. Den νόμος τριμερής hat Klonas ins Leben gerufen, Sakadas weitergebildet[2]. Der Kolophonier Polymnestos soll mehrere νόμοι ὄρθιοι komponiert und auf diese Weise die olympisch-terpandrische Überlieferung fortgesetzt haben. Diese „orthischen" Nomoi werden wir uns nicht so sehr als „laute" denn als „hohe", hoch liegende, in übertragenem Sinne „feierliche" Weisen zu denken haben. Bei Apostrophierung der Gottheit wurde die Stimme naturgemäß erhoben, und dem trug die Melodik einer religiös-kultisch und politisch gebundenen Musik Rechnung[3]. Von Philammon aus Delphi behauptet Plutarch[4], gewisse Terpandrische Nomoi hätten ihn zum Urheber. Die Erklärung dieser paradoxen Notiz ist ebenso einfach wie wichtig. Man darf vor allem keine neuzeitlichen Vorstellungen in die antike Musikpraxis hineintragen. Terpander und Philammon haben sicherlich nicht im Sinne etwa R. Schumanns und Hugo Wolfs den „gleichen Text" komponiert. Weniger hinkend wäre schon der (an sich auch keineswegs empfehlenswerte) Vergleich mit F. Schubert und J. Brahms, insofern eine gewisse Gattung des Schubertschen Liedes geistig und formal Prototyp des Brahmsschen ist. Philammon komponiert den kitharodischen Nomos des Terpander, insofern dieser Gattungsbegriff ist; er schreibt „im Ton" des Terpander[5]. Die musikgeschichtlichen Folgerungen sind einfach genug. Wir haben einen neuen Aufschluß über das Wesen nomischer Komposition und einen neuen Beweis für ihre Lebensfähigkeit. Es bedurfte einer völligen politischen und kulturellen Umorientierung, um diese Lebenskraft bis zu einem gewissen Grade zu zermürben. „Der νόμος war ἄνομος geworden", sagt H. Reimann[6] sehr treffend für die Zeit des Timotheos. Das „Gesetz" war als solches gewiß noch nicht vergessen, aber es hatte die Gesetzeskraft eingebüßt.

Phrynis von Mitylene und sein Schüler Timotheos aus Milet gehören zu den Musikern, die das Steuer herumwarfen und die nomische Kunst allmählich auf neue Grundlagen stellten. Das geschah im ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jahrhundert. Jetzt verändert sich der kontemplative, musikalisch zurückhaltende, häufiger μεταβολή und ποικιλία entratende Charakter des Nomos. Pherekrates, der ältere Zeitgenosse des Aristophanes, sagt in seinem „Cheiron", Phrynis' Musik gleiche in ihrer Wirkung einem Wirbelwind, der das Oberste zu unterst kehre[7]. Der Lustspieldichter stellt Frau Musica auf die Bühne, und diese, am ganzen Leibe Spuren schwerster Mißhandlung aufweisend, bricht in die Worte aus[8]:

---

[1] Plutarch, l. c. 3, 4 und 5.

[2] Vgl. H. Abert in: Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie XI, 1922, 876.

[3] Vgl. C. v. Jan in: Bursians Jahresberichte CIV, 1900, 66.

[4] l. c. 5.

[5] Vgl. das im selben Sinne von H. Guhrauer in den Jahrbüchern für klass. Philologie a. a. O. 334f. über den „auletischen Nomos Pythikos des Sakadas" Gesagte.

[6] Beilage zum Jahresbericht des Gymnasiums Ratibor, Ostern 1882, 19.

[7] Vgl. auch Plutarch, l. c. 30.

[8] Nach Ernst Curtius' Verdeutschung, Griechische Geschichte, 4. Aufl. 1878, III, S. 83 f.

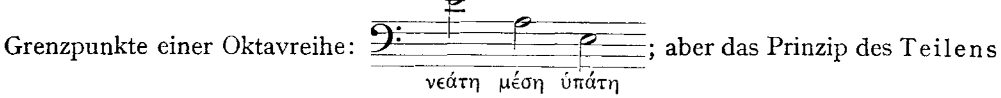
Kinesias, der Schurke, der hudelte mich so
Mit seinem Strophengekräusel, daß beim Dithyrambos,
Was rechts gehörte, links zu sitzen kam.
Doch war auch dieser lange nicht der schlimmste,
Nein, dann kam Phrynis, flocht mir seine Triller ein
Und die Ruladen, und bog und wickelte mich ganz zuschanden,
Um in 5 Saiten 12 der Harmonien hineinzuzwängen.
Doch der hat's hinterdrein doch noch bereut und sich gebessert.
Allein Timotheos, ach teures Publikum!
Der wars, der mir am schlimmsten mitgespielt
Und mich Elende ganz zugrunde richtete! —
Was war denn das für ein Timotheos? —
Nun, wer denn anders als der Sklave aus Milet!
Der zauste mich viel ärger als sie allesamt,
Der zerrte mich durch seiner Noten Labyrinth,
Er brachte mich auch um das letzte Quentchen Kraft,
Sein Saitendutzend hat mir den Garaus gemacht.

Das mag etwas stark aufgetragen sein, zeigt uns aber, wie die Zeitgenossen empfanden. Auch wir Heutigen würden Front machen gegen eine vergleichbare Umorientierung etwa innerhalb des protestantischen Kirchenliedes oder des Gregorianischen Gesanges. Plutarch unterrichtet uns[1] über die Art, wie Timotheos vorging. Der Milesier knüpfte an die Überlieferung an, indem er seine dithyrambischen mit den altehrwürdigen epischen, seine freien mit den hexametrischen Rhythmen vermengte. Aber gerade diese Methode der Vermischung, mochte sie einer noch so vornehmen Bereitschaft zum Kompromiß entspringen, mußte auf das gegenüber rhythmischen Eindrücken ungemein empfindliche griechische Ohr befremdlich wirken, es ergab sich eine unruhige und „unreine" Musik. Daß der Terpandrische Nomos nunmehr überhaupt erledigt gewesen wäre, ist allerdings umso weniger anzunehmen, als der Oxyrhynchos-Hymnus bekanntlich „das Weiterleben der antiken Hymnodik in frühchristlicher Zeit" beweist[2], und die altgriechische Hymnenkunst ist musikalisch zweifellos vom nomischen Geiste befruchtet. Otto Crusius nimmt sogar an, „daß die Hellenisten direkt Terpandrische Nomen nachgeahmt haben" und sich der Nomos „als eine kanonische Form für den Hymnus und das Enkomion bei den Hellenisten" erweise, und er unterstreicht, „daß die Festgedichte der römischen Elegiker sich an die nomischen Hymnen der Hellenisten anlehnen"[3]. Sollten in der Kaiserzeit wirklich noch Nomoi komponiert worden sein, dürfte es sich um bewußtes Archaisieren handeln.

Man wird die Nomosfrage auch unter musikalischer Perspektive nicht erschöpfen können, wenn man das Gedankengut desjenigen Philosophen nicht mit heranzieht, der an der Wende der hellenischen Zeiten seine „unzeitgemäßen Betrachtungen" schrieb: das Gedankengut Platons. Es ist hier nicht der Ort, nachzuweisen, wie sich bereits in den kunstphilosophischen Erörterungen der „Politeia" zahllose Fäden spinnen zu den geistigen Grundlagen der großen nomischen Kunst der Hellenen. Nur soviel sei kurz angedeutet, daß die Musik, die im weitesten, typisch antiken

[1] l. c. 4.
[2] Vgl. H. Abert, ZMW IV, 529.
[3] Verhandlungen der 39. Philologen-Versammlung, a. a. O.

Sinne mit ein wichtiges Motiv der gesamten Darlegungen bildet, auch an jenem Angelpunkte des Werkes mit herangezogen wird, wo Platon aus der Idee der δικαιοσύνη, des Höchstmaßes aller Tugenden, die idealen Einrichtungen des Staates abzuleiten unternimmt. Wie sich die drei Kardinaltugenden in der einen δικαιοσύνη als der Verkörperung ihrer aller zusammenfinden, so gilt es, nach musikalischem Vorbilde die drei Seelenkräfte zusammenzufügen[1]. Hier steht zwar nicht der Nomos als solcher in Rede, hier handelt sichs vergleichsweise nur um die drei Grenzpunkte einer Oktavreihe:




; aber das Prinzip des Teilens (νέμειν) einer diatonischen Reihe durch drei (!) Punkte ist beachtlich im Hinblick auf verwandte Vorgänge im Nomos. In dem Alterswerke, das den für uns Musiker so ominösen Namen „Nomoi“ führt, wird Platon alsdann deutlicher.

Man hat den berühmten platonischen Satz Δεδόχθω μὲν δή, φαμέν, τὸ ἄτοπον τοῦτο, νόμους τὰς ᾠδὰς ἡμῖν γεγονέναι[2] zu einseitig als bloßes Wortspiel gedeutet, indem man die Doppelbedeutung des Wortes νόμος im Auge hatte. Rational läßt sich an dieser Interpretation natürlich wenig aussetzen. Ferner kann nicht bestritten werden, daß derlei Wortspiele zur Eigentümlichkeit der Platonischen Schreibweise gehören. Trotzdem wird man dem tieferen Sinne von Platons kunstphilosophischen Ansichten nur unvollkommen gerecht, wenn man in diesem Falle das geistreich Wortspielhafte in den Vordergrund rückt. „Staatsgesetz“ und „Staatsmelodie“, „Volkssatzung“ und „Volksweise“ werden nicht rein zufällig durch eine und dieselbe Vokabel, νόμος, bezeichnet; vielmehr muß für Platonische Denkweise die Rechtssatzung bodenständigen, volksbürtigen Charakter und dadurch die ethische Überzeugungskraft einer eindringlichen Tonfolge und umgekehrt der Gesang, die musikalische Weise, das Lied die verbindliche Kraft des juristischen Gesetzes haben. Dieser Gedanke aber ist nicht bloß Platonisch, er entspricht auch durchaus den musikgeschichtlichen Tatsachen, wie sie skizziert wurden. Die von Sakadas musikalisch zum Typus gestaltete grundlegende Nationalsage vom Kampfe Apollons mit Python bedeutete ja nicht mehr und nicht weniger als die Verherrlichung des über das dunkle Asiatentum siegreichen Hellenentums, und die z. T. von Homerischen Texten inspirierten Terpandrischen Nomoi[3] hatten episch-heroischen, feierlich-frommen, sakralen Charakter[4], sie sind Hymnen auf Apollon und die anderen lakonischen Götter; bei der Festfeier der dorischen Gemeinde sind sie geheiligter Bestandteil. Kein mit dem hellenischen Geiste Vertrauter wird leugnen, daß die musikalischen Formungen dieses ethisch und kultisch hochbedeutsamen mythischen Geistesgutes im hellenischen Volksbewußtsein ebenso wie in der Vorstellungswelt der καλοικάγαθοί

[1] Platon, rep. IV, 443 c—e.

[2] Platon, leg. VII, 799 e.

[3] Nach Otto Crusius, Wochenschrift für klass. Philologie IV, 1887, 1389, bestanden Terpanders Nomoi wahrscheinlich aus „blanken Hexametern“.

[4] A. Dippe in: Wochenschrift für klass. Philologie V, 1888, 1021, kennzeichnet den von Hesychios, Suidas (s. v. ὄρθιον νόμον) und Plutarch (De mus. c. 4) als Terpandrisches Metrum neben dem Hexameter überlieferten ὄρθιος und τροχαῖος folgendermaßen: „Es sind die choralartigen Takte der τροχαῖοι σημαντοί und ἴαμβοι ὄρθιοι, deren Längen auf den Umfang von je vier Zeiten ausgedehnt wurden“.

sakrosankt sein und spontan Gesetzeskraft gewinnen mußten. In diesem Sinne wurde der Nomos für die Griechen „gesetzmäßige klassische Form der Musik“[1]. „Die apollinische Musik, wie sie von Delphi aus geordnet war, hing namentlich in Sparta mit den Gesetzen des Staates und der religiösen Rechtgläubigkeit ... eng zusammen ... Man war hier strenger und empfindlicher als in den wichtigsten Staatsgrundgesetzen“![2] Die zur Zeit Platons sich lockernde politische Zucht mußte naturgemäß in der großen Masse eine Auflehnung gegen „das Unbequeme der überlieferten Satzungen“ gerade auch innerhalb der Musik nach sich ziehen.[3] Umgekehrt kam den Besten der Nation nunmehr die außerordentliche Bedeutung der alten geregelten Musikkultur für das Gemeinwohl zu Bewußtsein.

Diesem Sachverhalt trägt Platon lediglich Rechnung, wenn er in dem Werke, das den feierlichen Titel Νόμοι führt, den oben zitierten Satz ausspricht und im Anschluß daran eine Reihe von νόμοι μουσικῆς verkündet[4]. Bei der ausgesprochen konservativen, allen Neuerungen abholden Einstellung Platons[5] kann man diese νόμοι unmöglich als revolutionäre Eingriffe in Bestehendes, man muß sie als Verteidigung des vorhandenen auffassen. Daß Platon dabei nicht auf musikalisch-technische und formale Einzelheiten, über die wir aus anderen Quellen Bescheid wissen, eingeht, ist nur zu natürlich, denn ihm kommt es auch sonst bei seinen musikalischen Erörterungen weniger auf die Gestalt als den Gehalt an, und er fühlt sich auch nicht Musiker genug, um hier in die Debatte einzugreifen. Das überläßt er, getreu einer wesentlichen Grundtendenz seines Werkes, auch in diesem Falle den Fachleuten. Im übrigen ist er in seiner Terminologie dermaßen exakt, daß die Doppelbedeutung des Wortes νόμος nicht zur Zweideutigkeit führen kann. Nomos besagt hier ausschließlich soviel wie „musikalischer Nomos“, gleichviel ob ausdrücklich νόμος μουσικῆς oder einfach νόμος geschrieben steht. Wenn Platon an einer Stelle das Staatsgesetz im Auge hat, nennt er es mit wissenschaftlicher Genauigkeit, unter Vermeidung des landläufigen νόμος, τὰ τῆς πόλεως νόμιμα[6].

Musikhistorisch von Belang ist an dem in Rede stehenden Bündel musikalischer Satzungen, auf deren teilweise recht verwickelte Einzelheiten hier nicht weiter eingegangen werden kann, ihre Gesamttendenz. Diese wird an der soeben zitierten Stelle am allgemeinsten umrissen, denn dort heißt es, daß der schöpferische Musiker, der ποιητής, keinesfalls παρὰ τὰ τῆς πόλεως νόμιμα καὶ δίκαια ἢ καλὰ ἢ ἀγαθά verstoßen dürfe. Solcher Verstöße macht sich z. B. Timotheos, Platons Zeitgenosse, schuldig, wenn er den Geburtsschmerz der Semele auf dem Aulos wiederzugeben trachtet oder, weniger geschmacklos, aber ebenso fruchtlos, einen Seesturm zu schildern sich müht[7]. Dabei werden diese Kompositionen ausdrücklich als Nomoi bezeichnet! Es handelt sich hier, absolut genommen, gewiß um keine größeren

---

[1] So A. Dippe a. a. O. 1020. Ähnlich H. Reimann a. a. O. 5f.

[2] Ernst Curtius, Griechische Geschichte, 4. Aufl., III, 82f.

[3] Vgl. Curtius a. a. O., III, 81.

[4] leg. VII, 801 f.

[5] Die von ihm geschilderte ultrakonservative Kunstpolitik der Ägypter kennzeichnet er z. B. (leg. 657 a) mit dem vielsagenden Satz: Νομοθετικὸν μὲν οὖν καὶ πολιτικὸν ὑπερβαλλόντως.

[6] leg. VII, 801 c.

[7] Athen. VIII, 338 b.

(eher um kleinere) Aufgaben als beim Pythischen Nomos des Sakadas; der Unterschied zwischen der alten und neuen Zeit besteht lediglich darin, daß jene ihre „Programmusik“ im engsten Anschluß an das Ethos der Göttersage, der homerischen Mythologie, der Staatsreligion, der Götter als Hüter und Schützer der sittlichen Weltordnung schuf und sie unter bestimmten Voraussetzungen mit Recht als „nomisch“ bezeichnen konnte, während die Neue Kunst im Sinne des l'art pour l'art raffinierte und pikante Effekte erstrebte, die der hellenischen Rassenseele so fremd wie möglich, dem vergänglichen Zeitgeschmack eines sensationslüsternen Publikums aber wohlgefällig waren.

Diese Auswüchse nimmt Platon aufs Korn, wenn er seine νόηοι μουσικῆς aufstellt, deren Befolgung die Voraussetzung für die Erhaltung und weitere Förderung „nomischen Musizierens“ ist. So soll die Innehaltung der εὐφημία jeglicher verweichlichenden, entnervenden, demoralisierenden Melodieführung vorbeugen. Was die kultische Musik, von jeher ein Hauptbereich des Nomos, anbelangt, so wird ihre Beziehung zu den Gottheiten streng geregelt. Im Zusammenhange hiermit steht die musikalische Totenehrung, die nur für die um den Staat besonders Verdienten in Frage kommt. Aber auch die Begräbnismusik, ja gerade sie, darf der εὐφημία nicht entraten. Diese nomische εὐφημία darf nicht mit ἡδονή oder gar ἐπιθυμία verwechselt werden. Dem praktischen und wirklichkeitsfreundlichen Charakter von Platons Alterswerk entspricht es, daß auch auf die Frage der Beschaffung des geeigneten Repertoires eingegangen wird. Ein Mangel an Dichtungen, Gesängen und Tänzen, die den Anforderungen der νόμοι μουσικῆς gerecht werden, ist zu Platons Zeit nicht bemerkbar.

Die Vergleichende Musikwissenschaft hat Parallelen aufgestellt zwischen dem altgriechischen Nomos einerseits und dem Maqâm der Perser und dem Râga der Inder anderseits[1], Platon selbst spinnt Beziehungen an zwischen seinen nomischen Idealen und den musischen Gepflogenheiten der alten Ägypter. Derlei an sich zweifellos nicht ganz unberechtigten Vergleiche dürfen unsere Aufmerksamkeit freilich nicht vom Kernpunkte des Problems ablenken. Dieser Kernpunkt ist am schärfsten von Hermann Abert formuliert worden[2]: er besteht darin, „daß die Griechen auch in ihrer Musik nicht in der Abhängigkeit vom Ausland verharrt sind, sondern ihre Eigenart durchgesetzt haben. Und sie zu erfassen und als Glied des eigentümlich griechischen Geistes zu erkennen, das bleibt nach wie vor das letzte Ziel dessen, dem es mit der griechischen Musik wirklich ernst ist“.

---

[1] Vgl. C. Sachs, Die Musik der Antike in: Bückens Handbuch, S. 23.
[2] Gesammelte Schriften 9.

# Kleine Beiträge

**Zur Biographie Gallus Dreßlers** kann ich einige ergänzende Mitteilungen geben.

Dreßler in Belgien. Dreßler empfängt vermutlich seine musikalische Ausbildung in Belgien. Ein Distichon in dem Huldigungsgedicht des M. Casparus Sturnus Smalchaldensis „Ad Gallum Dresslerum, scholae Magdeburgensis Cantorem“: „Nam, quoniam regio quondam te Belgica vidit, Nunc Gallos aequas Ausonisque viros“ ist jedenfalls als ein Beleg für seinen dortigen Aufenthalt anzusehen. In Betracht kommt als terminus ante quem das Jahr 1565. Die Spanne bis 1557, dem Eintritt in das „Collegium provinciale“ in Jena, läßt sich ausfüllen. Sie umschließt wahrscheinlich die ersten Jahre nach Verlassen der heimatlichen Parochialschule. Dafür spricht, daß dem kurzen Aufenthalt auf einer Bildungsanstalt, die noch kein studium generale ermöglichte, eine Zeit der Ausbildung voraufgegangen sein muß, die Dreßler befähigte, das verantwortungsvolle Kantorenamt an der großen Magdeburger Lateinschule zu übernehmen. Auf Belgien weist dann seine erste musikalische Veröffentlichung: Practica modorum explicatio (1561), in der er an sechs Motetten des Clemens non Papa die Modi exemplifiziert. Die Beispiele entstammen einer einheitlichen Quelle, den acht Büchern der „Cantionum sacrarum, vulgo moteta vocant . . .“, die in Löwen von Peter Phalesius seit 1554 herausgegeben wurden. Es ist möglich, daß Dreßler die Beispiele an dem Quellenorte selbst eingesehen hat, zumal dieses großangelegte Werk nach dem Erweis der Meßkataloge in dieser Zeit in Deutschland kaum verbreitet war. Auch die Übernahme von Motetten der lokalen Meister Simon Moreau und Jean Maillard durch Dreßler kommt dieser Vermutung entgegen.

Dreßler in Jena. Im 24. Lebensjahre, nach dem 1. Juli 1557, tritt Dreßler in das Pädagogium speziale ein, das 1558 Universität wird. In diese Zeit fallen die Bemühungen um das reine Luthertum, die für die Entwicklung des jungen Dreßler nicht ohne Belang sind. Überhaupt wird sein Leben von da ab stark von der theologischen Gesamtsituation bestimmt, es resultiert ganz aus dem Verhältnis zu Luther und Melanchthon.

Dreßler in Magdeburg. Allgemein bekannt ist Dreßlers Eintritt in das Collegium der Magdeburger Lateinschule, der auch im Zusammenhang mit den kirchlichen Verhältnissen steht. (Von Magdeburg gehen zahlreiche Verbindungslinien nach Jena.) Nach 1565 wendet er sich mehr nach Wittenberg, tritt in ein freundschaftliches Verhältnis zur dortigen Universität und ihren Lehrern. 1566 schreibt er der verstorbenen Gattin des Wittenberger Calvinisten Christof Pezel, ein Epithaphium (Eitner bezeichnet den Druck fälschlicherweise als Epithalamium), dem in den folgenden Jahren einige Dedikationen an die Professoren Möller, Schönborn und die schola vitebergensis selbst folgen. Dieses Verhältnis wird im wesentlichen Dreßler bestimmt haben, auf der dortigen Hochschule den Magistertitel zu erwerben. Am 21. August 1570 läßt er sich als Cantor Magdeburgensis inskribieren und legt schon am 29. August sein Examen ab. Ein einwandfreies Dokument, das ich bei Quellenarbeiten in der Universitätsbibliothek Halle fand, bietet sich in dem Dekanatsbuch der Wittenberger philosophischen Fakultät. „Gradu Magistrii in philosophia publice ornati sunt . . . Gallus Dresslerus, Nebraeus Scholae Magdeburgensis cantor . . .“ Dort erfahren wir auch über seine Lehrer. Das Verhältnis zu den Wittenberger Philippisten ist für Dreßlers weiteres Leben von schwerwiegendster Bedeutung. Nach ihrem plötzlichen Sturz erhebt sich auch für ihn die dringende Frage nach einer neuen Wirkungsstätte, die er dann schon 1575 in dem reformierten Anhalt findet. (Anhalt ist damals allgemein das Zufluchtsland der Kryptocalvinisten.)

Dreßler in Zerbst. Im anhaltischen Staatsarchiv und der Bibliothek des Franciseums zu Zerbst fand ich im Vorjahr einige Quellen, die klaren Aufschluß

geben. Danach hat sich Dreßler schon im Februar 1575 für das Predigtamt in Zerbst entschieden. „Magister Gallus hat gewilliget bis uffs Rates zu Magdeburg gonstige Dimission“, nachdem er schon im Januar eine Probepredigt gehalten hatte. In den nächsten Monaten unterschreibt er Entschließungen des Kirchenministeriums mit „M. Gallus Dresslerus Diaconus zu St. Nicolas“. In Zerbst vermählte er sich 1577 in zweiter Ehe mit der Tochter Agnes des dortigen Superintendenten Abrahamus Ulricus, zu dem er schon seit einigen Jahren im Freundesverhältnis stand. (In Magdeburg war er zum erstenmal verheiratet, und aus dieser Ehe hatte er drei Kinder, einen Sohn und zwei Töchter. Wie wir aus einem Hochzeitscarmen ersehen, war seine Gattin Margarete wenige Monate vorher gestorben. Aus der zweiten Ehe hatte er schon 1580 drei Kinder[1].) Für die Hochzeitsfeier sind uns neben einem vorzüglichen Epithalamium Leonhard Schröters einige Hochzeitsgedichte erhalten, die ich im Francisceum und in der Universitätsbibliothek Halle fand. („Epithalamium. Reverendo et doctiss. Viro D. M. Gallo Dresslero, excellentissimo musico Serbstae ad St. Nicolaum verbi divini fidei ministro, iterum sponso . . .“ Georg Rollenhagen, Magdeburg 1577 [Kirchner]. „Epithalamia in honorem reverendi et ornatissimi viri M. Galli Dressleri servestae ad Niclaum Diaconi . . .“ Anno 1577. M. Wolfgang Ameling, ibidem ad Nicolaum P. Balthasar Kiesewetter, Abraham Ulrich.) Von Zerbst aus tritt Dreßler in nähere Beziehungen zum Dessauer Hof. Gleich im ersten Jahre seiner Diakonentätigkeit, 1575, begibt er sich „uf der jungen Herleins Tauf . . . gegen Desssau“, wo er die Kantorei zu bestellen hat. (Notiz aus dem Stadtarchiv Zerbst. Für die nahen Beziehungen zu dem Dessauer Fürsten spricht auch der Quellenfund in der Georgsbibliothek.)

Zwei Quellen, die aber nur indirekte Belege sind, erwähnen den Tod Gallus Dreßlers. Einmal findet sich eine Notiz im Kirchenbuch von St. Bartholomäus, die von dem großen Sterben der Zerbster Geistlichen berichtet. Dasselbe gibt eine Leichenpredigt aus der Dessauer Georgsbibliothek, „denn allhie zu S. niclas sind bey seiner Zeit in wenig Jahren nacheinander drey pastores, nemlich D. Th. Fabricius, Sup. M. Joannes und Heinricus Dresslerus: Item ein Diacon, nemlich M. Gallus Dreslerus gestorben“. Der genaue Zeitpunkt läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen; vermutlich ist Dreßler um 1585 gestorben.

Diese kurzen biographischen Nachrichten zeigen uns deutlich, daß Dreßlers Leben nicht in einer ruhigen Kontinuität verlief. Unablässiges Ringen und ein steter innerer Kampf um die wahre Welt- und Gottesanschauung geben seinem Leben eine tiefe Tragik. In ihr liegt auch das plötzliche Abbrechen der musikalischen Produktivität begründet[2]. Wilhelm Martin Luther (Göttingen)

**„Zupfinstrumente zum Continuo“.** In der ZMW XVI, S. 527ff hat kürzlich Hans Neemann die Bedeutung von Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert behandelt. Seine Ausführungen bleiben umsomehr zu beachten, als sie nicht nur auf historischen Tatsachen fußen, sondern zugleich von praktischen Erfahrungen getragen sind. Forschungen zur Geschichte des Harfenspiels haben gleiche Ergebnisse gezeitigt, und auch in der Praxis konnte bereits die Möglichkeit erwiesen werden, die Harfe zum Generalbaßspiel heranzuziehen. Nur müßten solche Vorstöße auf dem noch wenig begangenen Wege mehr Widerhall finden und viel häufiger zu Versuchen führen, die uns der Erstellung des rechten Klangbildes näher bringen; lassen doch die historischen Belege deutlich genug erkennen, wie einseitig wir heute in der Generalbaßauffassung und -ausführung sind im Vergleich zur Vielseitigkeit der älteren Zeit. In vielen Fällen ist eine mehrfache und farbige Besetzung des „Fundaments“ die echtere. Die bisherigen Ansätze zur praktischen Erprobung der Forschungsergebnisse dürften wohl für jeden

[1] Persönliche Mitteilung des Archivrates Specht.

[2] Eine ausführliche Biographie ist in Vorbereitung.

Hörer und Ausübenden wenigstens die Richtung angezeigt haben, in der wir von unserer allzu starren Gewöhnung abgehen können, ohne dabei auf stilgetreue Wiedergabe verzichten zu müssen. Natürlich werden nicht gleich beim ersten Zugreifen alle Probleme dieser weitverzweigten Kunstübung schwinden; in der Klang- und Spieltechnik der Zupfinstrumente (Laute, Theorbe, Harfe) liegt aber m. E. soviel Eigenes und noch Ungenutztes, daß von dieser Seite her die gesamte Frage der Generalbaßwiedergabe fruchtbar werden könnte.

Auch das Cembalo, das heute neben Orgel und Klavier, zumeist allein, als „stilecht" angesprochen wird, ist ja ein gezupftes, doch anders als Laute und Harfe: ein „mittelbar gezupftes" Instrument. Gerade deshalb sollte beim Aussetzen der bezifferten Bässe und ebenso beim Spiel der Fundamentstimme mehr an den Ton und die Spielweise eines Zupfinstrumentes gedacht werden. Vielzuviel ist der Satz für das (Hammer-)Klavier und seine Anschlagart Vorbild (— besonders bei allen „Auch-Cembalospielern"). Die alten Tasteninstrumente haben sich mit Lauten und Harfen in die Aufgaben der Begleitung geteilt. Nicht ohne Grund. Und die Zupfinstrumente sind in ihrem eigentümlichen Charakter seither die gleichen geblieben. Hat die Harfe in der Neuzeit gewisse „mechanische" Verbesserungen erfahren, so ist sie als „Harfe" doch immer noch das Instrument, das sie war. (Auch die moderne Cembalokonstruktion verzichtet ja nicht auf neuzeitliche Hilfsmittel; von den Ventilen und Klappen der Blasinstrumente garnicht zu reden.)

In Laute und Harfe besitzen wir Klangfarben, die gerade neben und teilweise sogar im Gegensatz zum Cembalo ihren Sinn als eigenwertiger Faktor haben. Die vornehmlich mit Darmsaiten bezogenen Instrumente schaffen klanglich eine wertvolle Abwechslung zu den mit Stahlsaiten bespannten. Ihr durch unmittelbares Anzupfen erzeugter Ton ist weich und nachhallend, dabei modulationsfähig (wie schon in alter Zeit). Zu der Möglichkeit, Klangfarben zu wechseln, tritt weiterhin die Akzentuierung von Einsätzen und die Steigerung durch Stufung vom einzelnen Akkordinstrument bis zum rauschenden Miteinander aller zusammen im Tutti. Besonders wichtig ist überdies die Tatsache, daß die Klänge der Darmsaiten von sich aus stark „binden"; vor allem der Harfenklang gibt einen idealen Zusammenhalt, auch läßt er sich, wo nötig. den Konzertstimmen sehr gut angleichen. Die warmen Bässe der Theorbe und Harfe „füllen", ohne aufdringlich zu sein.

Gewisse Einzelheiten der Anschlagsweise, wie sie Tonerzeugung und Fingersetzung bei gezupften Instrumenten bedingen, erscheinen einer besonderen Beachtung in diesem Zusammenhang wert. Unser „Cembalosatz" ist gemeinhin reiner „Klaviersatz", bestenfalls ein Part für „Klavier oder Cembalo", d. h. häufig ein Kompromiß, wenn nicht diese Bezeichnung ganz äußerlich ist. Ein Lautenist oder Harfenist dagegen wird stets wohlweislich seine Zupftechnik und die natürlichen Klangvoraussetzungen seines Instruments berücksichtigen. Z. B. wird er hohe Stimmen möglichst durch warme Mittellage stützen, auch lieber wenige, rund angeschlagene und voll ausschwingende Akkorde an den rhythmischen Schwerpunkten anbringen als kurze, gerissene Harmoniefolgen, deren schnelle Repetitionen (vor allem beim spitzen Cembaloton) meist unschön klingen und dazu wirkungsarm bleiben müssen. Andrerseits wird er die gegebene Kurztönigkeit durch Figuration, Auflösung der langen Notenwerte in Umspielungen, Arpeggi usw. auszugleichen suchen. Für die Pizzicato-Wirkung einzelner Töne und Oktaven als rhythmische Akzentuierung gehaltener Streichharmonieen könnte man, wenn dieser kühne Sprung einmal erlaubt ist, von Puccini lernen. Auch das „Hinlegen" breit arpeggierter Akkorde ist klanglich und technisch auf dem Zupfinstrument etwas ganz anders als auf dem Klavier.

In dieser Weise wäre noch manches anzuführen und von Fall zu Fall zu bedenken, was sich ohne weiteres aus dem eigentümlichen, uralten Wesen der „Zupfinstrumente" ergibt. Die Frage des Generalbaßspiels ist heute durchaus noch nicht restlos geklärt. Sollte es nicht möglich und an der Zeit sein, auf neuen Wegen die Klärung zu finden?

Hans Joachim Zingel (Halle/S.)

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

**Sommersemester 1935**

Abkürzungen: Vorlesungen und Übungen ohne Angabe der Stundenzahl (in Klammern) sind einstündig.

| | | |
|---|---|---|
| Ch = Chor | G = Gesang | Mw = Musikwissenschaft |
| ChÜ = Chorübungen | H = Harmonielehre | mw = musikwissenschaftlich |
| CM = Collegium musicum | I = Instrumentation | O = Orgelspiel |
| CMi = Coll. mus. instrumentale | Ik = Instrumentenkunde | P = Partiturspiel |
| CMv = Coll. mus. vocale | K = Kontrapunkt | PS = Proseminar |
| F = Formenlehre | Mg = Musikgeschichte | S = Seminar |
| fA = für Anfänger | mg = musikgeschichtlich | St = Stimmbildung |
| faF = für Studierende aller Fakultäten | mh = musikhistorisch | Th = Theorie |
| fF = für Fortgeschrittene | Mth = Musiktheorie | Ü = Übungen |

**Basel.** Prof. Dr. J. Handschin: Die Musik der außerauropäischen Kulturvölker (2) — Die Neumenschrift — Die Mensuralnotation (mit Ü).
Prof. Dr. W. Merian: Die Florentiner Oper bis auf Monteverdi — Lektüre ausgewählter Kapitel von Praetorius' Syntagma III.

**Berlin.** Universität. Prof. Dr. A. Schering: Einführung in die Mw (2) — Probleme der Aufführungspraxis alter Musik — Mh HS (2) — Mh PS (2) — CMi (2) — CMv (durch Dr. Adrio) (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Die Physik der Klangfarben — Experimentalakustik (mit Ü) — Forschungsarbeiten (Systematische Mw, Tonfilm, Radiophonie) (ganztägig).
Prof. Dr. J. Wolf: Die mehrstimmige Kunst im 12. bis 14. Jahrhundert (2) — Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach — Mw Ü fF (2).
Prof. Dr. G. Schünemann: Musik und Musikpflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Ik (2).
Privatdozent Dr. H. Osthoff: Geschichte der Oper von 1700 bis zur Romantik II (2) — Ü zur Tabulaturenkunde und Generalbaßpraxis (2).
Beauftragter Dozent Prof. Dr. A. Kreichgauer: Ausgewählte Kapitel der systematischen Mw (Einführung mit Demonstrationen, dazu Ü) (2).
Beauftragter Dozent Prof. J. Biehle: Für Theologen: Musikalische Liturgik I (Vergleichende Behandlung der alten und neuen Agende) (4 × 3). — Glockenkunde und der liturgische Gebrauch der Geläute (4×2) — Ü zur Musikalischen Liturgik I und St (auch für Stimmkranke) — H II — O fA — Kolloquium für die Unterrichts- und Forschungsgebiete des Instituts für Kirchenmusik, Orgelbau, Glockenwesen und Kirchenbau nach liturgischer Zweckmäßigkeit einschließlich Raumakustik.
Lektor Dr. M. van de Kerckhove: Das niederländische Volkslied II: Das alte Lied; Vorträge in der Fremdsprache mit GEinlagen (2).
— Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Mersmann: Bach und Händel, ihr Leben und Werk (mit Ü) — Arbeitsgemeinschaft: Musiklehre II: Ü in kleinen Formen (2).
Prof. J. Biehle: Raum- und Bau-Akustik und die akustische Gestaltung der Räume (4 × 2) — Glocken, Geläute und die statische Beanspruchung der Türme und Stühle (4 × 2) — Praktikum für Orgelbau — Kolloquium für die Unterrichtsgebiete des Instituts Raum-, Bauakustik, Orgel-, Glockenwesen, Th des Kirchenbaus und der Kirchenmusik.

**Bern.** Prof. Dr. E. Kurth: Geschichte des Liedes von Schubert bis Hugo Wolf (2) — Die Johannes- und Matthäuspassion von Bach (2) — S: Die Söhne Bachs (2) — PS: Historische Kompositionstechnik (1450—1600) (2) — CM (Besprechung und Ausführung älterer Chor- und Instrumentalmusik) (2).
Privatdozent Dr. M. Zulauf: Franz Liszt.
Prof. (der evang.-theol. Fakultät und Münsterorganist) E. Graf: Die bauliche Gestaltung des protestantischen Kirchenraumes nach liturgisch-musikalischen Gesichtspunkten, faF — Praktikum für kirchliches O (für evangelisch-reformierte Theologen).

**Bonn.** Prof. Dr. L. Schiedermair: Das neue deutsche Lied (von 1600 bis zur Gegenwart) (2) — Mw S (2) — CMiv (gemeinsam mit Dr. Schrade) (2) — Praktische OrgelÜ (4).
Privatdozent Dr. L. Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock: von Heinrich Schütz zu Bach und Händel (3) — PS: Praktische Ü zum Generalbaß (2) — Ü zu C. Monteverdis Madrigalen (2).
Privatdozent Dr. J. Schmidt-Görg: Kursus in praktischer H (auch fA) (2) — Einführung in das Studium der musikalischen Akustik (2) — Der Rundfunk (Sender und Empfänger, Musik und Sprache, Klangtreue und Klangverzerrung, Problematik), allgemeinverständlich, mit Lichtbildern und Experimenten (2).
Beauftragter Dozent W. Maler: F und Analyse musikalischer Werke (2) — K Ü (dreist. linearer Satz (2).

**Breslau.** Universität. Prof. Dr. A. Schmitz: Bach und Händel (2) — Lektüre ausgewählter Schriften von R. Wagner (2).
Prof Dr. W. Vetter: Einführung in die Mw (2).
Prof. Dr. E. Kirsch: Völkische Typen in der Geschichte der Musik (faF) — PS: Ü zur musikalischen Stilkunde (2) — Praktische Ü zur Übertragung und Einrichtung älterer schlesischer Musik (auch fA) (2).
— Im Akad. Institut für Kirchenmusik: Prof. D. J. Steinbeck: G der evangelischen Kirchenmusik. Prof. Dr. E. Kirsch: H (2). Domkapellmeister Dr. P. Blaschke: Der Kontrapunkt Palestrinas I (2). Oberorganist G. Richter: Praktische OÜ für Theologen und Philologen.
— Technische Hochschule. Privatdozent Lektor Dr. H. Matzke: Volkslied, Volks- und Hausmusik — H II — O und Orgelth (2) — Technisch-mw Ü ($1^1/_2$) — St — Musikalisch-praktische Ü (CM) (2).

**Darmstadt.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Fr. Noack: Geschichte des deutschen Liedes (2) — Hugo Wolf — ChÜ (2) — Vortragsschulung für Redner.

**Dresden.** Technische Hochschule. Prof. Dr. E. Schmitz: Erklärung ausgewählter Werke Bachs und Händels (2).
Privatdozent Dr. G. Pietzsch: Richard Strauß (mit Musikbespielen (2).

**Erlangen.** Prof. Dr. R. Steglich: G. F. Händel als politischer Musiker — Beethovens Klaviersonaten — S: Die neue Musikbewegung des 20. Jahrhunderts (2) — VorÜ (mit dem Assistenten): Mth (2) — CMiv faF: Gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musikwerke (je 2).
Universitätsmusikdirektor, Vorstand des Instituts für Kirchenmusik G. Kempff: Geschichte des deutschen Geistlichen Liedes vom 13. Jahrhundert bis heute (2) — Georg Friedrich Händels Oratorien — Liturgische Ü (3) — Sprechkurs (St in Sprache und G) (2) — Unterricht im O und Cembalospiel — Studien in der H und im K (2) — Akad. Chverein: Bachs weltliche Kantaten „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ und „Der zufriedengestellte Aeolus“ (2) — Motettenchor: Josquin de Près „Missa Gaudeamus“, „Pange lingua“, Evangelienmotetten (2) — Akad. Orchester: Martin Agricolas Instrumentische Gesänge (2).

**Frankfurt (M.).** Prof. Dr. R. Gerber: Die Kirchenmusik Joh. Seb. Bachs (2) — Ü zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach (2) — StudentenCh (2) — Studentenorchester (2).

**Freiburg (Br.).** Prof. Dr. W. Gurlitt: Joh. Seb. Bach in seiner Zeit und heute — Musik und Musikanschauung des deutschen Idealismus (von Beethoven zu Schumann) (2) — MwS: Ü zur Mg des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Notationskunde (2) — Formenkunde (2) — CM (gemeinsame Pflege alter Musik) (2).
Beauftragter Dozent P. Dr. Chr. Großmann O.S.B., Kloster Beuron: Gregorianische F (II) — Psalmodie und Antiphonalgesänge.
Akademischer Musiklehrer A. Hoppe: Praktische Instrumentalkurse: Klavierspiel, Orgelpedalspiel, Harmonium, Einführung in die Technik des Violinspiels, SoloG (Tonbildung fA), P fA, Kammermusik, H mit praktischen Ü am Klavier (unter Berücksichtigung älterer und neuerer Bezifferungsarten).

**Freiburg** (Schweiz). Prof. Dr. K. G. Fellerer: Mg der Schweiz (2) — Mw S: Stilkritische Bestimmungen (2). — Gregorianische Akademie: Die Gesänge des Offizium — Schola Gregoriana (Ü im Anschluß an die Vorlesung) — CMiv (je 2).

**Gießen.** Prof. Dr. R. Gerber: Die Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs (2) — Mw S: Evangelische Kirchenmusik von Luther bis Bach (2) — CMv: alte a cappella-Musik (2). Universitätsmusikdirektor Dr. St. Temesvary: Im Musikalischen Institut: Das Wesen der deutschen Musik (alle 14 Tage) — H, F, K und andere mth Fächer fA und fF — CM — Akad. GVerein (2).

**Göttingen.** Prof. Dr. H. Zenck: Das Zeitalter Bachs und Händels (2) — Bachs Johannes- und Matthäuspassion (faF) — Mw S: Ü zu Bachs Instrumentalmusik (2).
Beauftragter Dozent Oberlandeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz: Geschichte der Kirchenmusik III — Ü zur musikalischen Liturgik.
Akademischer Musikdirektor A. Hogrebe: Einführung in die Kirchentonarten als Vorbereitung zu den liturgischen Ü — Fortlaufende Kurse fA und fF in H, Harmonisieren, Kontrapunktieren, Komposition und F (faF) (2 und 3) — Das Orchester und seine Instrumente: Vorführen der Holz- und Blechblasinstrumente zur Unterscheidung ihrer Klangwirkungen; Aufbau einer ITabelle (faF) — ChÜ (4).

**Graz.** Privatdozent Dr. E. F. Schmid: Johann Sebastian Bach (2) — Ü zur Mg der Barockzeit (2) — Ü des Akad. Orchesters (faF) (2) — Ü des Akad. KammerCh (faF) (2).
Lektor Prof. Dr. R. v. Mojsisovics: Praktische Ü über „Geschichte und Dramaturgie der Oper“ II. Klassizismus und Rokoko (faF) (2) — Ü im Analysieren musikalischer Werke: J. S. Bach, *h*moll-Messe — CMiv (faF) (2).

**Greifswald.** Prof. Dr. H. Engel: Das deutsche vielstimmige Lied im 16. Jahrhundert (2) — S: Ü zu Bachs *h*moll-Messe — CMi (Orchester) (2) — CMv (Ch) (2) — Kammermusik. Akademischer Musiklehrer und Direktor des kirchenmusikalischen Seminars Musikdirektor R. E. Zingel: Studienabende (Bach und Händel) (2) — Mth (H) — Mth (K) — Kirchenmusikalische Ü — ChÜ (2) — O — Mth (fF) (2).

**Halle (S.).** Prof. Dr. M. Schneider: Geschichte des Orchesters (2) — Joh. Seb. Bach II (auf der Höhe der Meisterschaft) (2) — Ü zur Geschichte der Instrumentalmusik (2) — S: Mw Arbeiten fF (2) — CM (mit einem Assistenten) (2).
Privatdozent Dr. W. Serauky: Das deutsche Lied im 17. und 18. Jahrhundert (faF) — Kolloquium im Anschluß an die Liedvorlesung — Mw PS: Einführung in die musikalische Volkskunde (2) — KammermusikÜ (Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke) (2).
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. h. c. A. Rahlwes: H I (2) — H fF (2) — Musikalische F — Musikdiktat.
Beauftragter Dozent Pfarrer i. R. D. K. Balthasar: Das Musikalische in der Sonn- und Festtagsliturgie — Liturgische Gesänge.

**Hamburg.** Prof. Dr. G. Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik (täglich).
Prof. Dr. W. Heinitz: Der Musiker und sein Instrument (mit besonderer Berücksichtigung des Klaviers) — Akustik (fF) — Ü zur Diskussion der Linienführung und Dynamik in deutschen Volksliedern und Chorälen (2) — Vergleichende Betrachtung der Bewegungszuordnung in deutscher, italienischer und französischer Musik (2) — Vergleichend-musikwissenschaftliches Praktikum (2 $\times$ 2).
Beauftragter Dozent, Leiter des Universitäts-Musikinstituts Dr. H. Hoffmann: Melodik und Satz des Volksliedes — F II (2) — Generalbaßspiel (fF) — StudentenCh (2) — Studentenorchester (2) — VolksliedÜ (für Singleiter in SA, SS, BDM, HJ usw.).

**Hannover.** Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Die Musik des 18. Jahrhunderts — Händels Opern — Musik der Antike und des Mittelalters — Geschichte der Kammermusik — CM.

**Heidelberg.** Prof. Dr. H. Besseler: Joh. Seb, Bach und seine Zeit (2) — Musikalische Gegenwartsfragen (mit Aussprache) — Mw S: Mg Ü (2) — PS: Lektüre ausgewählter Musikschriften des 19. Jahrhunderts — Einführung in die musikalische Analyse — CMi (gemeinsame Pflege alter und neuer Musik) (2) — MadrigalCh.
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: H I (2) — Ü im polyphonen Liedsatz (2) — O — StudentenCh (Akad. GVerein) (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick (für Theologen) — Ü zur Melodienkunde des evangelischen Gbuches (2) — Musikliturgische Ü.
Privatdozent Dr. A. Duhm (Theol. Fakultät): Geschichte des evangelischen Kirchenliedes.

**Jena.** Privatdozent Dr. W. Danckert: Völkerkundliche Mw III — Praktische Ü: a) Mg Repetitorium; b) Musikethnologische Arbeiten — CM: Gemeinschaftliche Besprechung und Aufführung alter Musik (2).
Leiter des Akademischen Konzerts Prof. R. Volkmann: Die Klavierwerke von Joh. Seb. Bach (2) — Praktische Ü im O (2) — Philharmon. Ch (2½) — A cappella-Ch (1½).

**Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Allgemeine Mg VI (die Wiener klassische Zeit) (4) — Die Symphonie der Romantik II (4) — Mg Ü (2).

**Kiel.** Prof. Dr. Fr. Blume: Allgemeine Mg des Mittelalters (3) — Georg Friedrich Händel — S: Ü zur musikalischen Stilistik und Th des Mittelalters (2) — Einführungskursus in die Grundfragen der mittelalterlichen Notationen — CMiv (faF) mit Dr. Therstappen (je 2).
Privatdozent Dr. B. Engelke: Paläographie und Schriftenkunde (2) — Ü zur Geschichte der Oper — Zur Geschichte der protestantischen Kleinmeister.
Lektor Dr. H.-J. Therstappen: PS: Guillaume de Machaut und die Ars Nova (2) — Generalbaßlehre (2).

**Köln.** Prof. Dr. Th. Kroyer: J. S. Bach (3) — PS: a) Ü zu J. S. Bachs „Kunst der Fuge“ (durch Dr. Gerstenberg); b) Referate und Kolloquium (2) — S: Stilkritik der Sinfonie (2. Teil) (2) — CMi: Mozart (2) — CMv: Schütz und seine Zeit (durch Dr. Gerstenberg) (2).
Prof. Dr. E. Bücken: Das deutsche Lied von der Hochrenaissance bis Brahms (3) — Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung — Mw Ü (2).
Privatdozent Dr. W. Kahl: Geschichte der älteren Klaviermusik.
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Repetitorium der H — K Ü — F (Romantik und Moderne) (2).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Musikalische ElementarTh — Einführung in das Musikverständnis.

**Königsberg (Pr.).** Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau: Geschichte des deutschen Liedes (2) — Das deutsche Volkslied nach Stämmen und Landschaften (2) — S: a) Ü zum ostpreußischen Volkslied (fF) (2); b) Ü zum deutschen Lied des 18. Jahrhunderts (2) — CMiv (gemeinsame Ausführung und Besprechung älterer deutscher Musik) (je 2) — Okurs (für

Studierende der Theologie, Leitung: Dr. Kelletat) — Geschichte der Orgel und Orgelmusik (für Studierende der Theologie und Kirchenmusik, Leitung: Dr. Kelletat).

**Königsberg (Pr.).** Institut für Kirchen- und Schulmusik: Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau: Mth (in Gemeinschaft mit Dr. Kelletat und cand. phil. Kutz) — Chleitung, ChÜ. — Studienrat L. Fischer: Geschichte und Th der Musikerziehung — Unterrichtsbesuch und UnterrichtsÜ je mit gemeinsamer Besprechung. — Ferner: Ü (SoloG und Gehörbildung, Klavierspiel, Violine, O, P).

(Fortsetzung dieses Verzeichnisses im nächsten Heft)

# Bücherschau

**Bücken,** Ernst. Die Musik des Rokokos und der Klassik (Handbuch der Musikwissenschaft hrsg. von Ernst Bücken). 8°, 248 S. Wildpark-Potsdam 1929, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Die bemerkenswerte Physiogmieverschiedenheit der von den einzelnen Autoren behandelten Kapitel muß als eine wohl unvermeidliche Eigenschaft historischer Gemeinschaftsarbeiten auch angesichts dieses an die Darstellung des Barock durch Joseph Haas (vgl. ZMW XVI, S. 554 ff.) anschließenden Bandes betont werden. Kam es Haas offenbar darauf an, den für die Musikgeschichtsschreibung neuen Barockbegriff chronologisch exakt zu umreißen und innerhalb dieses festen Rahmens eine gedrängte Darstellung des Geschehens und des stilkundlichen Wissensbesitzes zu geben, so beabsichtigt Bücken eine Schilderung mehr in großen Zügen im Sinne seiner seit 1923 (ZMW VI, S. 418 ff. u. Leipziger Kongreßbericht 1925, S. 103 ff.) propagierten Schau der Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt hiefür war die durch Riemann angebahnte, von Bücken aber erstmalig im ganzen Umfang erfaßte Erkenntnis der stilgeschichtlichen Situation in der ersten Jahrhunderthälfte als Überschneidung von „Barock“ und „Galant“, sowie die Absicht, das „Zeltdach über der Epoche von 1750 bis zum mittleren Beethoven“ im Sinne eines „Allgemeinbegriffs der Klassik“ von der zweiten Jahrhunderthälfte abzuziehen. Bekanntlich gipfelt Bückens Auffassung in der Annahme von drei für das 18. Jahrhundert verbindlichen Hauptstilen: dem galanten, empfindsamen und klassizistischen, von denen die beiden ersteren als Teilstile des Rokoko angesprochen werden. Mit dieser Subsumtion des Galanten und Empfindsamen unter den Begriff des Rokoko steht Bücken im offenbaren Gegensatz zu Riemann, für den die Zeitkerbe „um 1750“ End- und Anfangsgrenze war, während Bücken sie nur mehr als Endgrenze des Barock gelten läßt (S. 1). Ein Gegensatz, der notwendigerweise am deutlichsten in der abweichenden Bewertung der Vordermänner Haydns in Erscheinung treten mußte. Riemanns Fanfare von 1902 „Johann Stamitz ist der langgesuchte Vorgänger Haydns!“ (DTB III, 1, S. XXIV) stellt Bücken zu Beginn des 3. Kapitels, wenngleich in dessen Erformung dem Riemannschen „Handbuch“ II, 3 und seinem Untertitel („Die großen deutschen Meister“) verpflichtet, den Satz entgegen: „An der Spitze der großen Führerpersönlichkeiten der 2. Hälfte des Jahrhunderts steht Karl Philipp Emanuel Bach“. Für Bücken ist Stamitz nur Repräsentant der Empfindsamkeit, während von dem „in klassische Ideenkreise vorstoßenden“ Phil. Em. Bach „aus der Durchdringung“ der „Sinnenkunst“ (Galanterie und Empfindsamkeit) und „der Gedankenkunst seiner Berliner Umgebung“ „jene charakteristische Kunst, in der er sein Höchstes gegeben hat“, (S. 173) gepflegt wurde und somit der vielumstrittene Bach-Sohn in Bückens Darstellung zu den Sternen erster Ordnung am Musikhimmel des 18. Jahrhunderts aufrückt.

In Konsequenz jener von Bücken angenommenen Dreiheit der Hauptstile des 18. Jahrhunderts erfolgt die Darstellung in drei Teilen. Für den ersten sind noch die bei Haas beobachteten Einteilungsprinzipien maßgeblich, der zweite ist nach Formgattungen, der dritte nach Meistern gegliedert. Die italienische Galanterie repräsentieren die oberitalienischen Klaviermeister von Dom. Scarlatti bis Rutini, die Instrumentalkomponisten Pergolesi, Sammartini und Tartini, in der Oper Metastasio mit Vinci, Leo und Pergolesi und deren Oratorienschaffen. Entsprechend faßt Bücken unter französischer Galanterie das Klavierschaffen Couperins und Rameaus und ihrer Nebenmänner, die Kammermusik Auberts bis Mondonville und Rameaus Oper zusammen. Die „Übergangskünstler“ Keiser, Telemann, Graupner

und Fasch leiten die deutsche Galanterie ein; nach einem kurzen Exkurs über das Rokokolied (Sperontes) werden von den fünf bekannten Schulen des 18. Jahrhunderts die Berliner von Graun bis Benda und die „ältere Wiener Schule“ von Reutter bis Starzer behandelt. Auf die Meister der böhmischen und sächsischen Schule, die wohl als solche aufgeführt sind, verzichtet Bücken näher einzugehen. So kommt es, daß Komponisten wie der Czernohorsky-Schüler Franz Tuma (1704—74) bzw. Johann Dismas Zelenka (1679 bis 1745) und sogar Johann David Heinichen (1693—1729), doch keineswegs nur „Nebenmänner“, sondern wichtige Zeugen für den Einbruch des galanten Stils, in Bückens Handbuch überhaupt nicht genannt werden. — Den empfindsamen Stil repräsentiert die Symphonik der Mannheimer, Wilhelm Friedemann und Johann Christian Bach, Schobert, die Franzosen um Gossec und Gaviniés, die reformneapolitanische Oper von Hasse bis Sacchini, die französische Oper von Rousseau bis Grétry, in Deutschland die Oper von Scheibe bis Reichardt, das Singspiel von Standfuß-Hiller bis Gassmann und Umlauf, das Oratorium K. H. Grauns, Joh. Ernst und Chr. Fr. Bachs und des Salzburgers Eberlin, endlich das Berliner Lied mit Reichardt und Zelter, das süddeutsche Lied (Zumsteeg und Sterkel) und das Wiener Lied der Steffan, Koželuch u. a. — Die Portraits von C. Ph. E. Bach, Gluck, Haydn und Mozart bilden den Hauptteil des dem klassischen Stil gewidmeten dritten Abschnitts, ihnen angeschlossen ist ein kurzer Überblick über das süddeutsche Instrumentalschaffen von Mich. Haydn bis Rosetti, die Klavierkomposition von Koželuch bis Wölfl und die Oper der Gluckgefolgschaft von Naumann bis Süssmayer. Den italienischen Klassizismus repräsentiert das Instrumentalwerk der Pugnani und Nardini, Clementis Klavierschaffen und Boccherinis Sinfonik, sowie die opera buffa der Paisiello und Cimarosa, den französischen die Revolutionsoper von Méhul bis Cherubini und Viottis Konzertschaffen.

Bücken kommt zu dieser Schau auf Grund seiner gegenüber Riemanns formalistischer Einstellung stark betonten Konzentration auf die inhaltliche Seite (ZMW, VI, S. 422), die auch seine nunmehrigen Aussagen über die Stile des 18. Jahrhunderts bestimmt. Grundsätzlich Neues wird über den Barock nicht gesagt. „Feierliches“ (S. 53) und „schweres Pathos“ (S. 19, 69), „Schwere“ (S. 23) „Kraft und Wucht“ (S. 19), „schwerblütige“ (S. 43) und „gesättigte Fülle“ (S. 49) sind die stets wiederkehrenden Epitheta für den barocken Stil. Die spezifisch musikalisch-stilistischen Angaben beschränken sich auf die „Schwere“ der „melodischen Linie“ (S. 54), die „unendliche Ausspinnungsmelodik“ (S. 45), „ungebundene Bewegungsentwicklung“ (S. 19, 45) durchpulst von der „kinetischen Energie des barocken Stils“ (S. 26, Kurth!), die Bedeutung der Sequenz als Fortspinnungsfaktor (S. 86, 90), „kontrapunktischer Technik“ (S. 76, 139, 163) und Linearität der Baßführung (S. 63), endlich auf „reiche Harmonik“ (S. 19) und „Höchstspannung der Zusammenklangwirkungen“ (145). Die „Worttoneinheit der polyphonen Epoche“ (S. 62f.), die „Fesseln der barocken Einheit“ (S. 76), die „äußere Starre und Gleichförmigkeit“ des barocken Accompagnatos (S. 177), die „barocke Umklammerung durch die Vernunft“ im ästhetischen Raisonnement (S. 61) werden gelegentlich erwähnt. Richtig beobachtet ist das Formelhafte in der Thematik des Spätbarock (S. 40, 163), dessen Schwierigkeit und Überladenheit die oppositionellen Zeitgenossen als Nachteil empfanden (S. 56). Der Leitgedanke des Stilwandels zum Rokoko: „Die Kraft und Größe, die Feierlichkeit auch in der Anmut des Lullystils wird . . . ins Zierliche, Graziöse, Spielerische umgebogen“ (S. 43). Demnach kennzeichnen das Rokoko der „leichte Geschmack“ (S. 54), „zierliche und elegante“ Haltung (S. 225), „tändelnde Grazie“ (S. 34) eine „empfindsam elegische Note“ (S. 34), „Leichte Sentimentalität“ (S. 164), „Zärtlichkeit“, „süße Schwermut“ und „Anmut“ nach Ramond des St. Mards Formulierung von 1741 (S. 52), als spezifisch rokokohaft wird das „Sich Hingeben an den schönen Augenblick“ (S. 163) empfunden. Leichtigkeit der Melodie und Reduktion der Baßlinearität (S. 54, 73), „sprunghaft unruhige und gezierte Melodik“ (S. 195), „rokokohaftes Nebeneinander“ der Melodiekonzeption (S. 47), „Mannigfaltigkeit“ der Rhythmik (S. 170), „Verzierungsfülle“ (S. 166) „Unstetigkeit“ des Passagen- und Figurenwerks (S. 172) und Vorliebe für „zarte, duftige Farben“ (S. 54) werden als musikalische Rokokostilmomente genannt. Richtig wird als Höhepunkt des „friderizianischen Rokoko“ das „kantable Allegro Quantzens“ bezeichnet (S. 77f.); Bücken spricht von einem französischen „rocaille-Stil“ (S. 101), der „internationalen Sprache des Hochrokoko“ (S. 90) und von „spätrokokohafter Bewußtheit“ (S. 208).

Angesichts der schon oben erwähnten Subsumtion des Galanten und Empfindsamen unter den Begriff Rokoko ist es nun besonders wichtig zu beobachten, welche Charakteristika Bücken für diese beiden „Teilstile“ anführt. Die geistige Grundlage für das „galante Rokoko“ (S. 164) ist der Verstand

(S. 95, 209). Bücken spricht von „feinausgewogener Galanterie“ (S. 28), von „Leichtigkeit“ (S. 19) und „ebenmäßig, galanter Außenseite“ des Zenoschen Oratorientextes (S. 41), dem „elegant Spielerischen“ (S. 198) und „Kapriziösen“ (S. 208). Als offenbar wichtigstes „konstruktives Prinzip des galanten Kompositionsstils“ (S. 145) wird die „galante Wiederholungsthematik“ (S. 45, 86), die „galante Stückelungsmanier, die bald ein fratzenhaftes Äußere annahm“ (S. 34, 193 f. 205) aufgewiesen, die „typisch galanten Zwei-, Vier- und nicht selten auch Dreitaktsymmetrien“ (S. 34, 47, 79), die vielfach noch „in der expressiven Epoche erhalten“ bleiben (S. 109, 91), dieses „graziös prononzierte Mehrmalsagen im Sinne der zeitgenössischen, feingeschliffenen Konversationsmanier“ (S. 46), das der Musik den Stempel der „Unterhaltungskunst“ (S. 55) aufdrückt; daneben die Wichtigkeit der Sequenz als melodisches Aufbauprinzip (S. 86), die „Manieren“ (S. 166), im Harmonischen die „galante Entspannung des Kräftespiels“ (S. 145) erwähnt. Gelegentlich spricht Bücken von „frühgalantem Thema“ (S. 47), von „Berliner Galanterie“ (S. 129), Pergolesi, Leo und Vinci sind „die ersten galanten“ neapolitanischen Komponisten (S. 36). Hasse entwächst der „galanten Sphäre“ (S. 41), wiederholt wird von dem „galanten“ Mozart gesprochen (S. 211, 220), die „vollreife“ opera buffa wird der „galanten“ gegenübergestellt (S. 225). — Die geistige Grundlage des empfindsamen Stils, der „expressiven Musik“, die um die Jahrhundertmitte „zum Galanten . . . sozusagen als neue Zentralempfindung in Relation“ tritt (S. I), ist „das reine Gefühl, die vibrierende, nuancenreiche Empfindsamkeit“ (S. 95). Bücken verweist auf die Algarottische Forderung der „melodia espressiva“ für die Oper (S. 106), auf die „expressive Dramatik der Energie in Gefühlen, der Leidenschaft in jeglichem Ausdruck“ bei den „Expressionisten“ Rousseau und Diderot (S. 119) und den deutschen Opernschöpfern Wieland und Schweitzer, wobei der Textdichter „mehr dem Galanten zuneigt als der Komponist“ (S. 130). Er belegt seine Definition mit Zitaten Herders, die sich auf „expressives Oratorium“ und „expressive Kantate“ (S. 143) beziehen, sowie solchen Neefes über das „expressive Lied“ (S. 150). Phil. Em. Bachs Hauptziel, „das Herz zu rühren“ läßt ihn Bücken als „Schöpfer des deutschen expressiven Klavierstils“ ansprechen (S. 163, 196), die Mannheimer „expressive Symphonik“ wird als Voraussetzung für den leitmotivischen Opernstil erkannt (S. 235). Als Stilkriterien erwähnt Bücken die dynamische Beweglichkeit, Übergangs- und crescendo-Dynamik, die damit verbundene „Formweitung, Streckung der Gesamtanlage des Symphoniesatzes“, die Wandlung der architektonischen Sequenz des Barock zur affektuosen Sequenz „mit plötzlichen harmonischen Rückungen, mit häufigen Kontrasten terzverwandter Tonarten“ (S. 89f.), während die Riemannschen „Manieren“ für „Stamitzens und seiner Gefolgschaft Stil kaum von Belang“ seien (S. 89). Er beobachtet dieses neue „deutsche Fühlen und Empfinden“ vornehmlich in den Ecksätzen der Mannheimer Sinfonie, während in den langsamen Sätzen noch die „internationale Sprache des Hochrokoko“ herrsche. Joh. Christian Bach wird als „der große Mittler italienischer Empfindsamkeit den Großmeistern der Epoche gegenüber“ (S. 116), Glucks Pariser Parteigänger Janson, Rault, Gossec, Cambini, Righel, Langlé sind als „Anhänger der neuen expressiven Musik“ bezeichnet (S. 175f.).

„Das Ergebnis der Gegenwirkung der Formprinzipien des musikalisch Galanten und Empfindsamen war einmal sowohl einseitiger Sieg des expressiven Prinzips in einem musikalischen Sturm und Drang, wie andrerseits Ausgleich der beiden Grundkräfte der Erformung“ (S. 1f.) zum klassischen Stil. Dessen Wesenszüge: „Einfachheit“ (S. 186), „edle Einfalt der Melodie“ (S. 172) „auf das klassische Maß simplifizierte“ (S. 179, 230) „lapidar einfache“ Themengestaltung (S. 195), „klassische Reinheit der Form“ (S. 212, 172). Der einheitliche „innere Kraftstrom“ der Thematik, die „schwebende Geistigkeit, nicht Ornamentik“ der Figuration im Andante von Mozarts gmoll-Symphonie, deren gestraffte geistige Haltung (S. 221), Glucks Ballettcharakteristik, gewonnen „aus der tiefsten Anschauung der Antike“ (S. 180), der „Übergang von rokokohafter Schilderungsmusik zur klassischen Ideenmusik“ bei deskriptivem Musizieren (S. 225), der Wandel von „Idyllenoratorium des Rokoko“ zur „vollen Höhe der klassischen Idylle“ von Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ (S. 204) werden als Emanationen der neuen geistigen Haltung aufgewiesen. Bei Phil. Em. Bach läßt sie Bücken aus der „Berliner Einfachheit“ (S. 172), bei den französischen Klassizisten aus dem Streben nach begrifflicher Klarheit (S. 233f.) resultieren. Er erkennt Grétry als Schöpfer des „großsymmetrischen Stils der klassischen Melodie“ (S. 126), die auch als „kosmopolitisch, allgemein-menschlich“ (S. 120, 237) bezeichnet wird, Pugnani als Repräsentanten der italienischen Klassik (S. 229) und spricht von der „Hochklassik“ der beiden österreichischen Großmeister (S. 222).

Naturgemäß gibt es wiederholt Ausblicke

auf die „tiefaufwühlende jäh ausbrechende Dämonie des Sturmes und Dranges“ (S. 164, 197), die „leidenschaftlich seelische Verkrampfung der Geniezeit“ (S. 166), symbolisiert durch „urplötzlichen Dur-Moll-Wechsel“ (S. 195) bei Phil. Em. Bach (S. 170), Haydn (S. 197, 199), Mozart (S. 210) und Boccherini (S. 232).
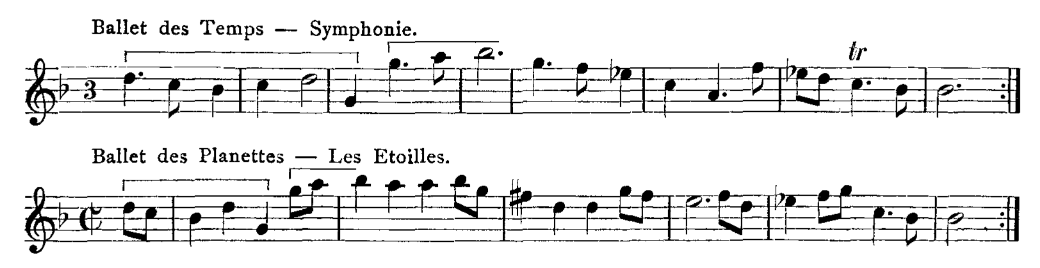
Romantische Vorklänge werden in den Durchführungen Schoberts (S. 98), bei Friedemann (S. 96), und Phil. Em. Bach (S. 168), bei Holzbauer (S. 133), Schweitzer (S. 131 f.), Reichardt (S. 134), Zumsteeg (S. 156), Sterkel (S. 156), Dussek (S. 226), Clementi (S. 230), bei Mozart (S. 220) und Haydn (S. 197 ff.) beobachtet. Als spezifisch romantische Stilkriterien nennt B. „Farben- und Gefühlskontraste“ (S. 96), „Überströmen“ (S. 156) „Überquellen des Gesanges“ und „Erregung“ (S. 187), „Dur-Moll-Umfärbungen“ (S. 166), „Mollverdunklung“ (S. 221), vertieften harmonischen Ausdruck beim späten Haydn mit Terzverwandtschaft, Überraschungsmodulation und Chromatik (S. 202), Peter v. Winters subtile Instrumentationskunst (S. 227); als romantisch empfindet er die „grazile Schwermut“ langsamer Sätze von Koželuch (S. 226) und Clementis „Tief- und Schwarmsinnigkeit“ (S. 230).
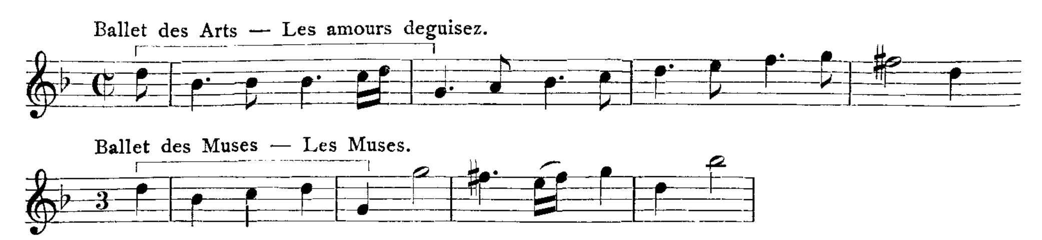
In den beiden einleitenden Kapiteln werden die „kulturgeschichtlichen Bedingungen“ an Hand des Schwergewichtsverlagerungsprozesses von höfischer zu bürgerlicher Musikkultur im 18. Jahrh. aufgewiesen, sowie der „Anteil der Nationen“ an Hand der theoretischen Literatur der Zeit behandelt. Der Kampf der „hochkonservativen“ und in der „Sphäre der rationalistischen Geistigkeit“ verwurzelten Franzosen, die eine wohl mehr allgemein kulturelle als spezifisch musikalische Vormachtstellung in Europa zu verteidigen haben, gegen die fortschrittlichen, dem Musikideal der Sinnlichkeit zugewandten Italiener, symbolisiert im Buffonistenstreit. Ihnen stehen bis zur Jahrhundertmitte die Deutschen als Beobachter gegenüber, spät zum Bewußtsein einer nationalen Verpflichtung vorstoßend, um in der Epoche der „expressiven Musik“ zur Führung zu gelangen und mit Gluck eine „Universalsprache“, „eine aus der Mischung der verschiedenen nationalen Stile sich ergebende rein menschliche Kunst“ zu postulieren. Als spezifisch deutsch erkennt Bücken im Laufe der Darstellung „Zartheit und Feinsinnigkeit“ bei Telemann (S. 66), dessen Verdienste um den deutschen Rezitativstil betont werden (S. 69), im Lied der Sperontessammlung „Schwere und Ausspinnen des melodischen Fadens“ (S. 72). Er stellt „italienische Grazie und Leichtigkeit“ „deutscher Tiefe und Innigkeit“ gegenüber, den „italienischen Schönheitskult“ dem „schwerblütigen deutschen Affektstil“ (S. 146). Die Einwirkung des französischen Liedes auf das „deutsche Rokokolied“ wird im einzelnen dargelegt (S. 73), die Anlehnung der norddeutschen Singspielkomponisten an die Franzosen (S. 141) im Gegensatz zu den mehr von Italien her bestimmten Wienern. Der offenbare Kontrast zwischen den „barocker, kontrapunktischer Technik zäh verhafteten Norddeutschen“ (S. 76) und der in deutschem Fühlen und Empfinden wurzelnden „Melodia germanica“ der Mannheimer Sinfoniker (S. 90), Holzbauers (S. 133), der Nebenmänner (S. 98) wie auch Franz Bendas (S. 78) herausgearbeitet. Bücken betont die Volksnähe der älteren Wiener Schule (S. 86), die „speziell wienerische Intimität“ (S. 86), konstatiert die Erformung eines rein deutschen Gesangsstiles bei Schweitzer (S. 131), in Mozarts Sarastroarien (S. 218) und erkennt Winter als Förderer desselben (S. 228). Ferner wird die Konsolidierung italienischer und französischer Elemente „zur wirklichen Stileinheit“ bei Traetta (S. 113), das „Kompromiss zwischen französischem und italienischen Opernstil“ bei Rousseau (S. 120) und die Verschmelzung der beiden Nationalstile bei Duni und Philidor (S. 123) beobachtet. Parmas erwiesene Bedeutung als Einfallspforte französischer Kultur für das Italien des 18. Jahrhunderts (S. 113) betont, die bekannte volkstümliche Verwurzelung Paisiellos erwähnt (S. 232). Die Rondothemen Viottis werden als national-französisch angesprochen (S. 257), die englische Komponente bei den Anfängen des deutschen Singspiels (S. 135) und den Grundlagen des empfindsamen Stils aufgewiesen (S. 95).

Soweit Bücken. Man wird sich ernstlicher Einwände gegen seine zunächst bestechende These allerdings nicht enthalten können angesichts der unzweifelhaften Verengung des Blickfeldes durch die bestimmte Ausrichtung auf das Inhaltlich-Ästhetische. Denn die Zusammenfassung des „galanten“ und „empfindsamen“ Stils unter eine Stilperiode „Rokoko“ überzeugt vielleicht, solange man nur die beiden gegensätzlichen Triebkräfte der Geistigkeit des 18. Jahrhunderts, Rationalismus und Empfindsamkeit, im Auge hat, sie erweist sich aber doch als stark konstruktiv, sowie man mit dem Richtmaß historischer Periodenbildung, der Forderung nach Einheitlichkeit und zeitlicher Abgrenzbarkeit (vgl. R. M. Meyer „Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung“ Euphorion VIII) diesen musikalischen Stilbegriff „Rokoko“ überprüft.

Vor allem wird der Grad der Verpflichtung der beiden „Teilstile“ (Galant und Emp-

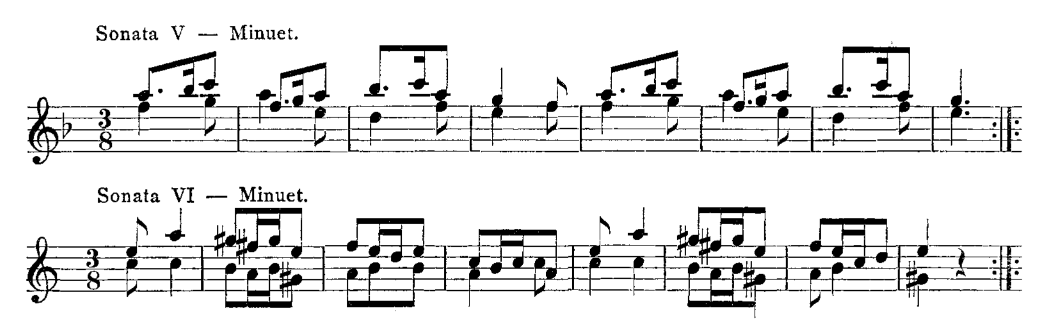
findsam) gegenüber dem Barock zu berücksichtigen sein. Und da zeigt sich eben doch, daß der „galante“ Stil melodisch zum großen Teil nichts anderes ist als der durch Ornament und rhythmische Pointe in üppiger Linearität aufgelockerte Ausklang des Barock. Es ist dies eine von Bücken in ihrer ganzen Konsequenz wohl kaum erfaßte Tatsache, sonst würde das Evolutionelle in der Tonsprache der Galanterie noch viel stärkere Betonung gefunden haben als das Oppositionelle. Sonst würde wohl auch die Titelformulierung für den ersten Teil des Buches nicht analog der des Haasschen Barockbandes erfolgt sein. „Überwindung des Barock“ nennt Bücken die Mission des galanten Stils, wobei er allerdings eine völlig andere kunstgeschichtliche Situation begreift als die durch Haas mit „Überwindung der Renaissance“ charakterisierte. Spricht Haas von „Überwindung“ des Barock in jenem halbjahrhundertlichen Zeitraum nach Inerscheinungtreten der kardinalen Stilelemente barocken Musikwillens, vor allem des Generalbasses, so erteilt Bücken die Mission der „Überwindung“ einer „gährenden Übergangszeit“ (etwa 1720—50), in der die „Überwindung erst angebahnt aber nicht vollzogen wird. Auf die von Haas behandelte Epoche bezogen, würde Bückens Periode der „Überwindung“ genau jenem Zeitraum von etwa 1550 bis 1600 entsprechen, den Haas außerhalb seiner Darstellung läßt. In der Tat ist das Barock aber erst überwunden mit dem Verschwinden seiner wichtigsten Einheitsmomente, dem Generalbaß voran. Die Vorsicht, welche Bücken bei Untersuchung der ersten Symptome des Stilwandels in der barocken Sonatenform (S. 14 ff.) mit dem wiederholten Hinweis auf die starke „Familien-Ähnlichkeit“ zwischen erstem und sogenanntem zweitem Thema den „Schulbeispielen“ gegenüber empfiehlt, dürfte zudem bei stärkerer Berücksichtigung der Variation als kardinales Gestaltungsprinzip des Barock zur Skepsis gesteigert werden. Offenbar handelt es sich bei dem durch Riemann berühmt gewordenen „2. Thema“ von Abaco (Beispiel 2) nicht um ein Gegenthema sondern nur um eine Variationsepisode des Hauptgedankens (Rollenvertauschung). Ebenso bei dem Bach-Beispiel (Beispiel 3), das wiederum lediglich eine zudem mit den vorausgehenden Takten 15 u. 16 im engsten Konnex stehende Variationsepisode darstellt. Die treibende Kraft des Grundgedankens *(g-a-h)* ist in jedem Satz und auch in jedem Takt dieser wundervoll festgenieteten *e*moll-Sonate zu verspüren. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Beispiel von Telemann (Beispiel 64). Wenig glücklich scheint auch die Gegenüberstellung des „barocken“ und „modernen“ Themenbegriffs im Sinne „melodisch-technischer Konzentration“ und „geistiger Konzentration“ (S. 17). Auch das barocke Thema ist nicht nur „ein Teil des allgemeinen Bewegungszuges des Tonwerkes“, vielmehr genau so „Ton-Individuum“ wie das „moderne Thema nach 1740“. Allerdings mit dem Unterschied, daß letzteres bei aller motivischer Verarbeitung und harmonischer Neufärbung in seiner Gestalt stets erkennbar bleibt, während das Barockthema einer dauernden variativen Umformung unterworfen ist. Diese Physiognomieverschleierung gehört zum Wesen des barocken Themas. Aber trotzdem beherrscht es genau so die technische Gestaltung wie das neue Thema. Auf die Typik barocker Themen konnte an dieser Stelle bereits hingewiesen werden (ZMW XVI, S. 558 f.). Und gerade hierin ist die Galanterie dem Barock aufs tiefste verpflichtet. Das angeführte Scarlattische Thema (S. 18) z. B. ist nur bedingt „modern“. Seine Verwandtschaft mit einem von mir aufgewiesenen barocken Typus (ZMW XII, S. 248) ist unverkennbar; modern lediglich seine zweiteilige, symmetrisch-komplexive Anlage. Offenbar bestehen auch bei anderen „modernen“ Themen Bindungen an die Tonsprache des Barock. Jommellis Thema (Beispiel 36) ist eine, obschon expressive, Paraphrase über den chromatischen Quartfall, ähnlich das Rameausche Beispiel 58 (vgl. ZMW XVI, S. 558). Die bei Leclair (S. 50) als spezifisch neues Moment der Galanterie aufgewiesenen „Klänge pastoralen Charakters“ sind ins lichte Dur gewandelte und rokokohaft-verlebendigt fortgesponnene Variation einer Lullischen Lieblingswendung:
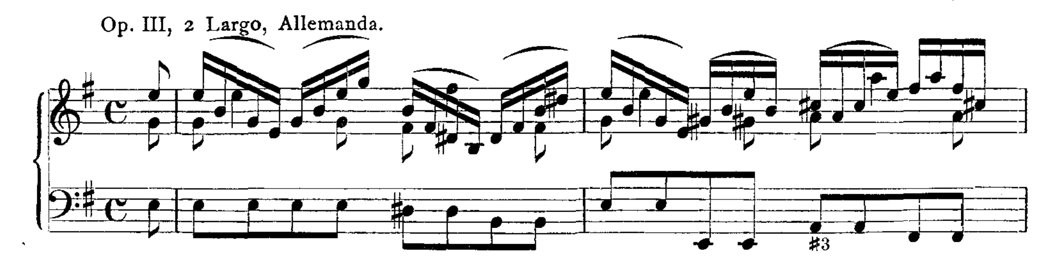





Als bekanntes Beispiel aus dem deutschen Barock nenne ich die Sarabande von Bachs *h*moll-Ouvertüre (Ges.-A. XXXI, S. 34). Ähnlich sind die Themen von Destouches (S. 54) und Telemann (S. 67) dem Barock verhaftet. Der barocke Quartfall liegt dem Graunschen Thema (143) wie selbst noch dem Boccherinischen Siciliano (S. 232) zugrunde. Rameaus „La Poule" (S. 48) ist ein Sprößling barocken Deskriptionswillens.

Die „expressive" Musik der Vorklassik aber empfängt wichtigste melodische Impulse gerade aus Bezirken, denen sich das höfische Rokoko verschließt: aus der Volksmusik und deren Stilisierung in den Camera-Formen. Die Verdrängung der Chiesa durch die Camera und die damit verbundene Eroberung weiter Gebiete neuer Melodiesubstanz ist Symptom des weltlich bestimmten Denkens der Aufklärung. Im Zuge dieser Entwicklung kommen die von Bücken am Werke Couperins so klar herausgearbeiteten Stilmomente der Galanterie, die „Wiederholungsthematik" und „Gruppensymmetrie" (S. 45) zum Durchbruch. Sie bilden tatsächlich ein unverkennbares Einheitsmoment zwischen „galantem" und „expressivem" Stil, sind aber auch bereits im italienischen Spätbarock zu beobachten. Eine solche Parallele zwischen Couperin und Clemente Monari konnte ich schon an dieser Stelle nachweisen (ZMW XVI, S. 555). Dem dort mitgeteilten Beispiel von „Wiederholungsthematik" wären die „Gruppensymmetrien" besonders in den Minuets von Monaris Kammersonaten (1706) anzugliedern:




Überhaupt tritt die Darstellung der italienischen Galanterie gegenüber der französischen bei Bücken etwas zurück, wobei freilich noch manches inzwischen überholte Urteil mitgeschleppt wird. Giovanni Plattis Überschätzung als Klavierkomponist ist durch Hans Engel („Das Instrumentalkonzert" Leipzig 1932, S. 69) offenbar auf das richtige Maß eingeschränkt worden, Paganelli kann nach meiner Arbeit doch kaum mehr als „besonders markante Erscheinung" bezeichnet werden (S. 19). Für den „süßen, zärtlichen, graziösen und intimen Instrumentalstil" Pergolesis (S. 25) haben zudem die Venezianer Albinoni und Vivaldi wertvollste Vorarbeit geleistet. Das zeigt Keisers wichtige *D*dur Triosonate von 1720, in der jener Effekt der „langgehaltenen Töne mit sequenzierendem Fortmusi-



zieren der übrigen Stimmen“ sich beobachten läßt, den Bücken speziell bei Pergolesi festgestellt. Er ist aus der Tonsprache des Barock herleitbar. Aber auch die „Auflockerung der Kompositionstechnik“ bei Guillemain (S. 51) ist schon 40 Jahre zuvor in Albinonis „Balletti a tre, due Violini e Violoncello col Basso continuo„ (Venedig 1704) vollzogen (s. das untere Notenbeispiel auf S. 316).

So scheinen die Beziehungen zwischen italienischer und französischer Galanterie noch durchaus der Aufhellung bedürftig. Vollends aber ist das „friderizianische Rokoko“ und Friedrich II. Musikanschauung, die eben doch das Schicksal der norddeutschen Schule trotz Bückens wertvoller Beiträge zum Verständnis derselben (S. 77) am meisten bestimmt, nur aus der engen Bindung mit der Kunst der beiden venezianischen Meister zu begreifen. Endlich ist Quantz bei seiner Formulierung des „Deutschen Geschmacks“ (S. 10 u. 76ff.) stark Mattheson verpflichtet, der dem Barock doch noch sehr positiv gegenübersteht. Matthesons „Neueröffnetes Orchestre“ (1713 — III. Teil, Kap. I) bringt bekanntlich den Satz, man könne die italienische, französische, englische und deutsche Musik „sehr genau distinguieren“, und Worte der Anerkennung für die Musik in dem „fleißigen, gelehrten, nachsinnenden, muntren, nachahmenden und fruchtbaren Teutschland“ (S. 200 u. 218). Den wichtigen Schritt für die Synthese des klassischen Stils zum musikalischen Volkstum vermochte das norddeutsche Rokoko eben nicht zu tun.

Neben diesen auf melodischem Gebiet im Detail behandelten Gegensätzen zwischen dem „galanten“ und „empfindsamen“ Stil wäre ähnliches auf harmonischem und rhythmischen unschwer beizubringen. Vor allem aber ist auf das Verhältnis zum Generalbaß hinzuweisen. Für die „Galanten“ hat er als konstruktiver Faktor noch zwingende Bedeutung, nicht aber für die Vertreter der „expressiven“ Musik. Erst mit der inneren Ersetzung des Generalfundaments durch das Bläserfundament ist im Orchester das Barock überwunden.

Endlich der Kontrast in der geistigen Grundhaltung der beiden Stile: „Witz“ im Sinne des 18. Jahrhunderts und „Gefühl“! Wie die Rokokodichtung wird auch die musikalische Galanterie durch jene „intellektuelle Heiterkeit“, durch den „Witz“ bestimmt, „der eine grundlegend neue ästhetische Möglichkeit gegenüber der rhetorischen Haltung des Barock bedeutet“ (vgl. Paul Böckmann, „Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung“ im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt a. M. 1932/33, S. 75 u. 89). „Der Witz als scharfsinnige Einbildungskraft begründet also alle Künste der Erfindung“, er ist in der Musik wie in der Dichtung „überall das wirksam, wo es auf Formulierung und Pointierung ankommt“ (ebenda S. 81 u. 83). Und ebenso ist der Witz „das eigentliche Prinzip der Rokoko-Unterhaltung“ (S. 92 u. 96). So schreibt denn auch Friedrichs II. Vertrauter Baron v. Bielfeld („Freundschaftliche Briefe“ II [1753] S. 327): „bey dem Nachtische wurde das Vergnügen durch eine Musik noch mehr belebet, nicht etwa durch ein lärmendes Conzert mit Trompeten und Pauken, deren schmetternder Schall die Ohren betäubet, die scherzhafften Einfälle erstickt und die Annehmlichkeit eines sinnreichen Gesprächs verjagt, wozu sonst sehr oft die Grossen an der Tafel zu ihrem Vorteil ihre Zukunft nehmen, sondern durch eine sanfte Symphonie, welche sich in der Ferne hören ließ. „Das Ringen zwischen Scharfsinn und Gefühl wird... immer zugunsten des ersteren entschieden“ (Böckmann S. 98) „Erst die Ausrichtung auf den Witz ermöglicht die Rokokoform in der Dichtung; nur soweit als jenes Prinzip wirksam ist, können wir deshalb sinnvoll die Bezeichnung Rokoko anwenden.“ (Ebenda S. 103).

Bei den Repräsentanten des „empfindsamen Stils“ aber tritt an Stelle des Witzes die Leidenschaft, erfolgt die „Ausrichtung auf eine neue Innerlichkeit“ ähnlich der bei Lessing in der Dichtung (Böckmann S. 104ff.) Wie ganz anders das Musikerlebnis jenes „fühlbaren Menschen“ in Holzbauers „Günther von Schwarzburg“, der „einen neben ihm sitzenden Hofrat gezwickt“ hat (Schiedermair, „Die deutsche Oper“, S. 128) als das Bielfelds! So wird man sich einer gewissen Reserve gegenüber Bückens musikalischem Rokokobegriff vorerst nicht enthalten können. Er deckt sich unzweifelhaft mit dem der „Galanterie“, nicht aber mit dem der „Empfindsamkeit“. Riemanns Schau des 18. Jahrhunderts dürfte demnach nicht erschüttert sein.

Und zugleich wird man die von Bücken Phil. Em. Bach zugewiesene Rangordnung einer Nachprüfung empfehlen müssen. Das als Generalargument zitierte Wort Mozarts (S. 161) entstammt bekanntlich einer wenig zuverlässigen Quelle (Rochlitzens „Für Freunde der Tonkunst“ IV [1832], S. 309, vgl. Abert, „Mozart“ II, S. 627). Nach den letzten Detailuntersuchungen von Ernst Fritz Schmid (1931) und Hans Engel („Das Instrumentalkonzert“ [1932], S. 146ff. und ZMW XII, S. 240ff.) bedarf Bückens Urteil über den Bach-Sohn unzweifelhaft der Einschränkung.

Auch dieses Urteil scheint einem Drang

nach weitgehender Verabsolutierung zu entspringen, dessen Gefahren Bücken nicht ganz entgangen ist. Wenn er angesichts der berühmten Quartfallthemen im „Don Giovanni" (S. 214) — man könnte hier sehr wohl an bewußte Seriaverspottung denken! — den Satz prägt: „Für den Romanen ist Komik ein Problem, das er schematisiert, für den Germanen ein mit Person und Situation innig verknüpfter Strukturzusammenhang", so wäre dem das Goethe-Wort über Cervantes entgegenzuhalten: „... ein Werk der tiefsten und erhabensten Komik, die in dieser Form weder uns noch den Franzosen gelungen" oder beispielsweise der Hinweis auf Molière (vgl. C. S. Gutkind, „Molière und das komische Drama", Halle 1930). Wenig ergiebig scheint auch die Art der Konfrontation von Joh. Seb. und Joh. Ernst Bach auf S. 145. Zu Mozarts angeblicher Naturfremdheit wären Aberts bekannte Ausführungen (Bd. 1, 212) heranzuziehen usw. — Ergänzend sei noch auf Telemanns „III Trietti methodichi" (Hamburg 1731) als wichtigen Beitrag zur Aufführungspraxis der Galanterie (S. 79) hingewiesen.

Über diesen grundsätzlichen Bedenken gegen Bückens Formulierung des musikalischen Rokokobegriffs und Einzelheiten seiner Darstellung darf man allerdings die Vorzüge des Buches nicht übersehen. Bückens Absicht einer weitgehenden Popularisierung musikwissenschaftlichen Gedankengutes erfüllt der Band in seiner knappen Darstellung mit dem reichen Noten- und fast überreichen Bildermaterial ausgezeichnet. Daß darüber hinaus noch manches Problem lebendig zur Diskussion gestellt ist, soll über der vorcharakterisierten Grundhaltung des Buches nicht übersehen werden. Erich Schenk

# Mitteilungen der DGMW

## Ortsgruppe Berlin

In der ersten Mai-Sitzung sprach Dr. Adam Adrio über die „Geschichte des geistlichen Konzerts im 17. Jahrhundert". Das geistliche Konzert, eine der charakteristischen Gattungen des 17. Jahrhunderts, ist, wie Dr. Adrio ausführte, keine revolutionäre Neuschöpfung der Florentiner Monodisten, vielmehr eine Mischgattung, die der älteren Motette im Zusammenhang mit der „Erfindung" des Generalbasses entwächst, in ihrer Textbehandlung jedoch von den Ausdruckskräften der Monodie erfaßt wird. Die Auseinandersetzung des ablaufenden motettischen mit dem aufkommenden monodischen Kompositionsprinzip bildet die Geschichte dieser ungeheuer großen Literatur. Schon früh gelangen die Werke italienischer Provenienz nach Deutschland (Viadana über Frankfurt); als gewichtige Vermittler stellen sich deutsche und italienische Sammelwerke dar (Victorin-München, Donfried-Rottenburg [Neckar] u. a.). Die ersten deutschen Nachahmer findet der stile nuovo in Süddeutschland: neben den bekannten Namen der Aichinger, Jelich und Posch sind die weniger bekannten Meister Heinrich Pfendner, Urbanus Loth, Michael Kraf, Anton Holzner, Christoph Satzl u. a. zu nennen. Auf protestantischer Seite stehen in der Frühzeit nur einige Befürworter des neuen Stils (M. Praetorius, J. Staden).

Wenige Komponisten gelangten zu einer Verwirklichung des Florentiner Ideals, wie es sich etwa in Vivarinos „O bone Jesu" darstellt (1620). Zumeist verraten auch die einstimmigen Kompositionen in Einzelzügen ihre Abhängigkeit von der Motettentechnik (Ottavio Durante „Verbum caro factum est" 1608, Giov. Paolo Cima „Adjuro vos filiae Jerusalem" 1610). In diesem Zusammenhange wurde auf Claudio Monteverdi hingewiesen, der sich in seinem ersten liturgischen Sammelwerk von 1610 als der vielleicht größte Anreger für die Kirchenmusik erweist (Ges. Ausg. Bd. XIV). Seine kirchlichen Werke bekunden in jedem Falle, daß der Komponist eine neue persönliche Stellung zu seiner Aufgabe, zur Darstellung des Textes eingenommen hat. Diese Textdeutung geschieht nicht nur mit den neuen Mitteln der Monodie, sondern mit dem ganzen musikalischen Ausdruck, den die erregte Übergangszeit dem Musiker bereitstellt. Stets ist es der Text, genauer: das Einzelwort und sein Affektgehalt, der zur Wahl des einen oder anderen Stilmittels Veranlassung gibt. Keineswegs ordnet sich der Musiker Monteverdi restlos den Forderungen des Textes

unter; vielmehr zeigt gerade seine Art der formalen Gestaltung, daß er die vielen Einzelzüge einer personalistischen Textbehandlung durch eine stichhaltige musikalische Form zu einer Einheit zu zwingen weiß. In den beiden vorgeführten Kompositionen für zwei Solostimmen und Generalbaß — „Pulchra es" und „O bone Jesu" — überwiegt zweifellos der Monodist, der Affektmusiker Monteverdi, während das ebenfalls zweistimmige „Venite sitientes" die konzertante Technik des Madrigalisten in effektvoller Wirkung bringt.

Früher als im Madrigalschaffen zeigt sich die Technik des Konzertierens im kirchlichen Werk Monteverdis. Die konzertante Technik basiert auf der vokalen und instrumentalen Praxis der großbesetzten Concerti Giovanni Gabrielis. Monodie und Concerto — ursprünglich in ihrem Wesen einander ausschließende Begriffe — sind die beiden Grundkräfte der neuen Musik. Die Verwendung obligater Instrumente, von Monteverdi in seinen liturgischen Kompositionen von 1610 vielseitig erprobt, unterstreicht nicht nur klanglich charakterisierend die verpersönlichte (monodische) Textbedeutung, sondern entspricht auch dem musikalisch-klanglichen Bedürfnis der Zeit. Musikhörer und der seiner Idividualität sich bewußt gewordene Komponist stehen einander gegenüber. In dieser Gegenüberstellung ist letztlich das Pathos beschlossen, das die Kunst des Barock von der der älteren Epoche geistig trennt.

Die Ausführungen wurden durch Gesangvorträge von Dr. Irmtraud Schreiber (Sopran) und Eva Buttenberg (Alt), die die genannten Beispiele mit lebendigem Vortrag und sicherem stilistischen Empfinden sangen, aufs beste unterstützt. Den Continuo spielte Dr. Adrio auf einem kleinen Positiv.

Am 28. Mai hielt Othmar Steinbauer einen Vortrag über ein neues System in der Musik. Unterstützt durch zahlreiche Musikbeispiele gab er in großen Zügen einen Einblick in die wesentlichen Grundsätze seiner Lehre von der Klangmusik auf Grund des Gesetzes der totalen Tonalität.

Unter Klangmusik versteht er eine Musik, bei der das Primäre der Klang (Harmonie), das Sekundäre die aus den Klängen heraus gestaltete Melodie ist. Eine Musiktheorie, die unserem nordisch-abendländischen Musikbewußtsein entspricht, muß nach Steinbauer immer ein System der Mehrstimmigkeit sein und immer auf einer Gesetzmäßigkeit der Zusammenklänge und der Klangfortschreitungen beruhen. Das System der Klangmusik wurzelt in dem Gesetz der Tonalität. Es beruht aber weder auf dem Grundtonprinzip, noch auf den siebenstufigen tonalen Tonarten, sondern auf dem Ur-Ton-Prinzip und der tonalen Gesetzmäßigkeit aller zwölf Töne. Im Sinne des tonalen Tonartensystems kann jeder Ton Grundton sein. Daraus wird klar, daß die Qualität des Grundtons bereits den Charakter der Gliedhaftigkeit, wenn auch einer obersten Gliedhaftigkeit, besitzt. Es muß also in der Tonwelt ein dem Grundtonprinzip übergeordnetes Prinzip bestehen, aus dem die einzelnen „Grundtöne" ihre Zentrumsqualität beziehen, und aus dem überhaupt die organische Ausordnnng der Vielheit unserer zwölf Töne stammt. Dieses dem Grundtonprinzip übergeordnete Prinzip bezeichnet Othmar Steinbauer als Urton-Prinzip.

Wie nun das Grundtonprinzip seinen Ausdruck in den verschiedenen Tonarten als gegliederte Verhältnisformen von sieben Tönen findet, so muß das Urtonprinzip seinen Ausdruck in den gegliederten Verhältnisformen der zwölf Töne finden. Als solche Verhältnisform ist aber niemals die chromatische Skala an sich anzusehen, denn sie ist ungegliedert und unbegrenzt; sie ist daher überhaupt keine Verhältnisform, sondern nur eine Aufzählung der zwölf Töne.

Die dem Urtonprinzip entsprechenden Verhältnisformen der zwölf Töne stellen die 44 Grundarten der Umgliederungsweisen der zwölf Töne dar. Eine solche Umgliederungsweise der zwölf Töne, kurz „Grundweise" genannt, die jedesmal einen ganz bestimmten musikalischen und auch seelischen Ausdruckswert besitzt, kann nun als Grundlage zur Bildung von zwei-, drei-, vier- und auch mehrstimmigen Klangreihen dienen. Die Klänge und Klangfortschreitungen, die auf solche Weise entstehen, sind durch die Tonverhältnisse der betreffenden „Grundart", in der jene „Grundweise" steht, gesetzmäßig begründet. Diese absolute Gesetzmäßigkeit der Klänge und Klangfortschreitungen stellt sich auch für das Ohr in auffallender Weise dar.

Diese neue Theorie der Klangmusik, kurz „Klanglehre" genannt, beinhaltet alle Möglichkeiten der bisherigen Musik, denn sie steht in einem untrennbaren inneren Zusammenhang mit ihr. Darüber hinaus eröffnet sie aber ein weites Feld neuer musikalischer Möglichkeiten, denn sie beginnt in sicherer und einfacher Weise dort, wo die alte Harmonielehre unklar und problematisch wird. Steinbauers neue Klang-Theorie, die eine praktische musikalische Handwerkslehre ist, bietet die Grundlage zur Entwicklung eines wirklich neuen Stils in der Musik, da durch sie neue musikalische Formprinzipien bedingt erscheinen.

Die Ausführungen wurden abgeschlossen durch die Aufführung einer nach der neuen Klanglehre geschriebenen Kammersonate für Flöte, Cello und Klavier von O. Steinbauer, die Prof. Schünemann, Dr. Kurt Westphal und Hans Doescher spielten. An den Vortrag schloß sich eine Aussprache an, an der Prof. Schering und Dr. v. d. Nüll teilnahmen. G. Sch.

# Mitteilungen

- Das Collegium musicum der Universität Rostock veranstaltete unter der Leitung von Privatdozent Dr. Erich Schenk im Sommersemester 1935 einen Offenen Abend mit Werken der Söhne Bachs: Sinfonie *C*dur von C. Phil. Emanuel — Sinfonia in *d*moll von Wilh. Friedemann — Sinfonie in *B*dur von Johann Christian. Bei der Bach-Händel-Feier der Universität Rostock sprachen Prof. Dr. Arnold Schering über „Die Lebensquellen der Bachschen Musik" und Dr. Erich Schenk über „Händels geistige Sendung"; außerdem hörte man die Ouvertüre zu Händels „Salomo" und das Ricercar aus J. S. Bachs „Musikalischem Opfer". — Im Rahmen einer Rundfunkübertragung des Hamburger Senders bot das Collegium musicum mecklenburgische Musik aus vier Jahrhunderten unter dem Titel „Das Rostocker Liederbuch wird wiederentdeckt" als Erstaufführung, und zwar Gesänge aus dem Rostocker Liederbuch, ein fünfstimmiges Scheidelied von Antonius Mors (geb. 1550), einen geistlichen Liedsatz aus dem „Sertum musicale alterum" von Daniel Friderici (Rostock 1619) und die Sinfonie Nr. 6 in *D*dur von Johann Wilhelm Hertel (1727—1789).

- Bei der Feier des 25jährigen Jubiläums der Technischen Hochschule Breslau (im Rahmen des 1. Tages der deutschen Technik und in Anwesenheit des Reichsministers Rust) wurde das sechsstimmige Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer" J. S. Bachs in einer Bearbeitung für Bachorchester von Hermann Matzke, der auch an der Leitung des musikalischen Teils der Veranstaltung mit der Schlesischen Philharmonie (Schütz, Bach, Händel) beteiligt war, erstmalig aufgeführt. Die zum Jubiläum herausgegebene umfangreiche Festschrift enthält einen auch als Sonderdruck erschienenen Beitrag Matzkes „Vom Schicksal der Musik im Zeitalter der Technik".

| Juni / Juli | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 | Heft 8 | August 1935

# Das Werk des Michael Praetorius

Von

Friedrich Blume, Kiel[1]

Die Reihe von Studien über die Werke des M. Praetorius, die hier zur Veröffentlichung kommen soll, folgt keiner bestimmten Ordnung. Im Laufe der Arbeit an der Praetorius-Gesamtausgabe tauchte eine Fülle von Fragen des inneren Zusammenhanges, der Entstehung, Bedeutung, Veranlassung und Herkunft auf. Einige davon sollen untersucht werden. Man erwarte keine vollständige oder erschöpfende Behandlung des umfangreichen Gegenstandes. Selbständige Einzelarbeiten, die sie sind, werden diese Studien sich gelegentlich überschneiden, z. T. überholen oder gegenseitig vervollständigen.

## I.

### Der Plan

Der Universalismus mittelalterlichen Denkens erfährt eine Neubelebung bei den großen Geistern des Barock. Ihre Neigung, die Gesamtheit der Wissenschaften und Künste als ein Ganzes zu sehen und unter vereinigenden Gesichtspunkten zum System zu schließen, umfaßt auch die Musik, sei es, daß sie als Quadriviumsgeschwister der mathematischen Disziplinen, sei es, daß sie als ethische Größe im Bereiche der civitas Dei erscheint. Das Gesamtwirken etwa des Seth Calvisius oder des A. Kircher, des Mersenne u. a. gehören hierher ebenso wie Weltbild und Wissenschaftssystem Leibnizens. Gleiches Streben macht sich innerhalb des Eigenbereiches der Musik bemerkbar: Bachs systematisierende, universelle Neigungen, wie sie sich in den spekulativen Arbeiten seiner Spätzeit, aber auch schon im „Wohltemperierten Klavier" und in der „Klavierübung" ausprägen, bilden nur ein spätestes Beispiel aus vielen.

[1] Friedrich Blume verdanken wir außer der (nun bald vollendeten) Gesamtausgabe neuerdings eine Reihe von Einzelstudien über Geschichte, Stil und Bedeutung der Werke des Michael Praetorius. Diese Studien, deren erste („der Plan") als Beitrag zur Festschrift für Max Schneider (in Verbindung mit A. Schering, W. Vetter, H. Hoffmann, W. Serauky, hrsg. von H. J. Zingel, Halle 1935), dort aus technischen Gründen nicht mehr gedruckt, im Manuskript überreicht worden war, sollen unter dem oben angegebenen Titel zusammengefaßt durch die ZMW in loser Folge veröffentlicht werden. Der Schriftleiter.

Deutsche Gelehrsamkeit und Gründlichkeit, deutscher Hang zum Spintisieren und Spekulieren, deutsche Schulmeisterei und Pedanterie vereinigen sich mit unerschöpflicher Schaffenskraft, wahrhaft umfassendem Wissen und Können, mit konservativem Starrsinn und einer bis zur Kleinlichkeit getriebenen Sucht zur Systematik, aber auch mit leidenschaftlicher Hingabe an neue Überzeugung, mit der pompösesten Zurschaustellung des lieben Ich, aber auch wiederum echt deutscher Bereitschaft, die ganze eigene Person und das ganze eigene Leben für eine große Aufgabe einzusetzen, in Michael Praetorius. Überblickt man seine auf die Nachwelt gekommenen Arbeiten nur flüchtig, so erscheinen sie wie beliebig herausgerissene Fetzen aus einer großen Fülle stofflicher Möglichkeiten, scheinbar regellos zusammengewürfelt. Man wird aber dem Willen des Meisters erst dann gerecht und versteht das überlieferte Werk erst dann, wenn man es als das sieht, was es wirklich ist: als den Torso eines gigantischen Entwurfes, der nicht weniger beabsichtigte, als den Gesamtbereich der Musik in allen ihren Teilen zu umgreifen und eigenschöpferisch in einem umfassenden System zu bewältigen. Geschichte und Theorie, Praxis und Technik, Weltlich und Geistlich, Organisation, Instrumentenbau, Gesangs- und Instrumentallehre, Tanz- und Schauspielmusik usw. sollten darin vertreten sein. Vielleicht der seit dem Mittelalter oder seit Tinctoris erschöpfendste und anspruchsvollste Gesamtplan, den die Musikgeschichte gesehen hat. Ein Plan, der die Kräfte eines einzelnen, auch eines Praetorius, selbst dann weit überschritten haben würde, wenn der Tod dem Urheber nicht schon im 49. Lebensjahre[1] die Feder aus der Hand gewunden hätte. Eine echt barocke und echt deutsche Planung, mit ihrem Hang zur selbstvergessenen Hingabe, zur Grenzenlosigkeit, zum Machtrausch und zur Selbstdarstellung.

Das Wort „Gesamtplan" darf nicht so aufgefaßt werden, als hätte MPC[2] von Anfang an nach einem feststehenden Programm „opus hinter opus aufs Papier geworfen". Vielmehr scheint seine Tätigkeit sich anfangs auf verschiedenen Gebieten ziemlich wahllos bewegt zu haben und erst mit den Arbeiten an den „*Musae Sioniae*" (I. Teil erschienen 1605) in eine bestimmte Richtung gelenkt worden zu sein. Auch hierbei kommt es noch keineswegs zu planmäßigem Vorgehen. Erst nach Abschluß der Teile I—IV (bis 1607) taucht der Gedanke auf, das Lied (das geistliche wie das weltliche) in seiner Gesamtheit einer systematischen Bearbeitung zu unterziehen. Diese Gruppe von Kompositionen wird mit dem letzten erschienenen (IX.) Teil der *MS* (1610/11) noch keineswegs abgeschlossen, findet vielmehr in der *Urania* (1613) und in weiteren, nicht ausgeführten Teilen ihre Fortsetzung. Betrachtet man alles, was vor 1605 liegt, als eine erste, die Zeit der *MS* als eine

[1] Vgl. P. Zimmermann, Zur Biographie des Kapellmeister MPC. Braunschweigisches Jahrbuch 1930, als Sonderausgabe Wolfenbüttel 1931, S. 8ff.

[2] MPC Michael Praetorius Creuzbergensis.
GA Gesamtausgabe seiner Werke, hg. von Friedrich Blume, Wolfenbüttel, seit 1928.
*Sy* Syntagma Musicum, *I* (1614/15, keine Neuausgabe), *II* (1619, Faksimile-Ausgabe, hg. von W. Gurlitt, Kassel 1929), *III* (1619, Neuausgabe von E. Bernoulli, Leipzig, 1916).
*MS I* usw. *Musa Sionia* (oder *Musae Sioniae*), Teil I usw.
*MA I* usw. *Musa Aonia*, Teil I usw.
*S* *Sionia.*
*Lei* *Leiturgodia.*
*Pol* *Polyhymnia.*

zweite Phase des Gesamtschaffens, so ist zu dieser eine Reihe weltlicher, teils instrumentaler, teils vokaler (ausgeführter und nichtausgeführter) Werke zu rechnen, von denen die einzigen erhaltenen Zeugnisse die *Terpsichore* (1612) und — mittelbar — die Neuausgabe von Lambert de Sayve's deutschen weltlichen Liedern (1611) sind, und die unter dem Gesamttitel *Musae Aoniae* angekündigt wurde. Aber noch vor 1611 taucht (3. Phase) ein größeres Projekt auf: nicht nur die Lieder, sondern die Gesamtheit der für den lutherischen Gottesdienst erforderlichen Gesänge, besonders auch die lateinischen, in einem vollständigen System von eigenen Kompositionen zu bearbeiten. Hieraus geht eine Reihe erhaltener liturgischer Werke hervor, die MPC mit dem Gesamttitel *Lei S* bezeichnet: die *Missodia S, Hymnodia S, Eulogodia S* und *Megalynodia S* (alle 1611 erschienen), zu denen man die Komposition der deutschen *Großen und kleinen Litanei* (1614) rechnen kann. Ganz organisch erwächst von hier aus eine weitere (4.) Stufe der Gesamtplanung: die Einigung so großer Werksverbände in einem System erfordert die theoretische Einleitung. Als solche entsteht die kleine, 1612 erschienene Schrift des Namens *Lei S*, die zunächst lediglich als Vorwort zu der soeben genannten Kompositionsgruppe gleichen Namens gedacht war, alsbald aber sich dem Meister unter den Händen zu einem umfassenden Traktat auswächst, der das Gesamtgebiet der kirchlichen und weltlichen Musik von der geschichtlichen Seite her darstellen will, und in dem infolgedessen die Titelschrift *Lei S* ganz, zum Teil wörtlich aufgegangen ist: zum *Sy I* (1614 etwa zur Hälfte, 1615 zum übrigen Teil gedruckt), das aber noch immer als Einleitungsschrift zur Kompositionsgruppe der *Lei* gedacht ist. Damit aber sind die Bedingungen einer letzten (5.) Planungsstufe gegeben: zwischen 1611 und 1614 kommt es zur Lostrennung des *Sy* von der *Lei* und zur Herausgabe des *Sy I*, wobei die ganze Schrift nun sogleich auf 4 große Teile disponiert wird, die den Gesamtbereich der musikalischen Geschichte, Theorie, Praxis, Aufführung, Komposition usw. abhandeln sollen (II und III erschienen 1619, IV kam nicht zum Druck). Mit diesem schriftstellerischen Plan hängt die Ankündigung einiger weiterer Lehrschriften, vor allem aber des umfangreichen Komplexes einer ganzen neuartigen Werksgruppe von konzertierenden Kompositionen, nämlich von nicht weniger als 15 *Polyhymnien* zusammen, von denen drei, die *Pol Caduceatrix* (1618/19), die *Pol Exercitatrix seu Tyrocinium* (1619/1620) und das *Puericinium* (1621) gedruckt worden sind. In dieser letzten Planungsstufe taucht die übergreifende Idee auf, das ganze Werk, das erschienene und das nicht erschienene, als einen einzigen Riesenbau aufzufassen, ein universales System der Musik schlechthin.

Als Rest verbleiben außerhalb des Gesamtplanes nur die wenigen Gelegenheitswerke, die MPC auch in seinem Katalog in *Sy III* nicht aufführt: das *Epithalamion* für Friedrich Ulrich von Braunschweig (1614), die *Concertgesang* für Moritz von Hessen (1617) und das überwältigende Schlußwerk, der einzige deutsche Psalm des MPC, den er zu Burckardt Grossmanns bekannter Sammlung von Kompositionen des 116. Psalms (erschienen 1623) beigetragen hat.

MPC hat sich oft und aufschlußreich über sein eigenes Schaffen geäußert. Sammelt man die über seine sämtlichen Werke verstreuten Notizen, so läßt sich die soeben skizzierte Entwicklung des Werksplanes durch manche Einzelzüge, insbesondere durch Nachrichten über die nicht ausgeführten Werke ergänzen.

1. Phase

Von den vor 1605 entstandenen Werken ist wenig erhalten. Das Hauptstück ist die 1607 erschienene Sammlung *Musarum S. Motectae et Psalmi, I. pars,* die MPC selbst mehrfach als seine primitiae bezeichnet hat (so in der eigenhändigen Widmung eines Exemplars an König Christian IV. von Dänemark[1] und in der Widmungsschrift des Druckwerkes selbst an Herzog Heinrich Julius von Braunschweig[2]). Freilich nennt er mehrfach auch die Teile I—IV der *MS* seine Erstlinge, doch wohl mit Beziehung auf die Gattung: es sind seine primitiae im Gebiete des Liedes. Daß die „Urfassung" der *Motectae et Psalmi* den ältesten Bestand bildet, macht ihr an Lasso, Haßler und den Italienern der Sammelwerke von Friedrich Lindner[3] (1585ff.), Kaspar Haßler (1598—1600) usw. geschulter Stil ebenso wie die Planlosigkeit ihrer Zusammenstellung wahrscheinlich. Die vorliegende Fassung[4] freilich dürfte eine für den Druck von 1607 vorgenommene Redaktion sein: die Nummern 1—33 scheinen mir eine früheste, um 1600 anzusetzende Stilstufe zu repräsentieren; die Reihe schließt mit zwei besonders hervorragenden Stücken, einer Messe und einem Magnificat zu 8 Stimmen, die wohl den ursprünglichen Schluß der Sammlung bildeten (die stilistische Stellung von Nr. 34 möge hier unerörtert bleiben). Das Magnificat kehrt, etwas umgearbeitet, in der *Megalynodia* (als Nr. 13) wieder und weist damit eindeutig auf die Frühzeit, da der Inhalt dieser Sammlung bestimmt um 1601/02 (s. u.) anzusetzen ist. An dieser Stelle schob MPC dann bei der Redaktion der *Motectae et Psalmi* für den Druck eine Reihe fremder Werke ein (u. a. Aichinger, Haßler, Porta, Palestrina) und begann neu (ab Nr. 40) mit einer Reihe von Motetten, die ihrem Stil nach erst gegen 1607 komponiert sein mögen[5].

In die Frühzeit fällt ferner der Inhalt der *Megalynodia,* die zwar erst 1611 (in der Reihe der *Lei*) erschien, die aber laut Selbstzeugnis[6] in Regensburg, also 1601/02, entstanden ist. Eine sehr einleuchtende Datierung, wenn man berücksichtigt, daß der Inhalt vorwiegend aus Bearbeitungen von Madrigalen Lassos und Marenzios besteht (ob einzelne Magnificat, insbesondere das letzte der Sammlung, erst der Zeit der Drucklegung angehören, möge hier ununtersucht bleiben).

Endlich kann in die Frühzeit vermutungsweise die Komposition von Orgelwerken verlegt werden, von denen jedoch nichts erhalten ist. Nach Gurlitt[7] erhielt MPC schon im Jahre 1602 aus der Hofkasse in Wolfenbüttel „24 Taler zur Verfertigung etlicher Stempel und Matricen zur Instrument-Tabulatur in die Druckerei". Da MPC ursprünglich Organist, als solcher 1586 in Frankfurt an der Oder, 1589 in Gröningen angestellt war und Herzog Heinrich Julius ihm 1603 seine Organisten-Bestallung noch einmal erneuerte, liegt es mehr als nahe, daß er in dieser Zeit Orgelwerke geschrieben hat. Sie jedoch mit den im *MS VII* (Nota), *Sy III*[8], *Terpsichore*[9] und bei Göhler[10] erwähnten Orgelwerken zu identifizieren, geht nicht an. Zwar gedenkt MPC in *MS VII* in zärtlich bedauerndem Tone der „zier-

[1] Abbildung s. Tafel IVb meiner „Evangelischen Kirchenmusik", Potsdam, 1931—33.
[2] GA X, S. VIII. [3] So *Urania,* GA XVI, S. VIII. [4] GA X.
[5] Mit dem gesamten Fragenkomplex der „*Motectae et Psalmi*" wird sich der II. Teil der vorliegenden Studien beschäftigen. [6] GA XIV, S. X.
[7] W. Gurlitt, Michael Praetorius, Diss., Leipzig, 1915, S. 126, Anm. 2.
[8] S. 35. [9] GA XV, S. VIII—IX. [10] Meßkataloge, S. 63.

lichen Litteren und Matricen", die er hat anfertigen lassen, aber er spricht dabei nur von den technischen Werkzeugen, nicht von den früheren Kompositionen. Was vor 1605 an Orgelwerken entstanden sein kann, dürften koloristische Stücke in der Art der Ammerbach, Paix, Nörmiger usw., allenfalls Liedversetten im Stil der verschollenen „Celler Tabulatur von 1601" des Joh. Stephan[1], keinesfalls aber die an den erwähnten Stellen angekündigten (fremden und eigenen) Tokkaten, Fugen, Kanzonen, Fantasien, Konzerte usw. gewesen sein, die man wohl, soweit sie aus den Werken anderer Meister gesammelt wurden, mit Bernoulli[2] im Umkreis der G. Gabrieli, Merulo und Frescobaldi (zu denen MPC selbst noch A. Gabrieli und Diruta hinzufügt[3]) zu suchen hat. Endlich dürften auch die bekannten, in *MS VII* (1609) und *Hymnodia S* (1611) erhaltenen Orgelsätze[4] aus stilistischen Gründen nicht der Frühzeit zuzuweisen sein. Vielmehr hat es sich in der 1. Phase wohl vorwiegend um Lied- und Tanzbearbeitungen gehandelt, worauf auch die Bemerkung der *Lei*[5] hinzuweisen scheint, daß MPC sich „vor 5 Jahren" (um 1607), auf Anraten „piorum virorum" von der „musica profana ac lascivior" getrennt und mit kirchlichen Arbeiten (den *MS*) sich zu beschäftigen begonnen habe.

## 2. Phase

Die 8stimmigen Liedbearbeitungen der *MS I—IV* (1605—07) bilden eine stilistisch geschlossene und der Entstehung nach zusammengehörige Gruppe. So viele Lieder zu bearbeiten hatte übrigens MPC nicht beabsichtigt; sie sind daher nicht nach dem Kirchengebrauch geordnet[6]. Organistische Elemente und die „variatio per choros", wie MPC sie vor allem in Regensburg kennengelernt zu haben scheint („wie solches in den Bayrischen und anderen Römischen Catholischen Kirchen mit deutschen und lateinischen Psalmen meistlich gehalten wird"[7]) führten in ihnen einen neuartigen Stil der Liedbearbeitung herauf. Gerade von ihnen aber ist MPC später entschieden abgerückt. Schon in *MS VIII* (1610) heißt es, daß sie, da ohnehin die ersten Teile vergriffen seien, aber begehrt würden, in einer 6stimmigen Neubearbeitung herauskommen und darin „so vollstimmig lauten sollten, als wenn sie mit 8 Stimmen gesetzt wären"[8]. In der *Urania* (1613) beteuert MPC, daß die Teile I—IV der *MS* ihm „nunmehr gantz nicht gefallen" und er sie 6stimmig bearbeiten und sogar gratis liefern will[9]. Die *Lei* (1612) bringt diese weiteren Teile Kirchenlieder, die im Anschluß an den IX. Teil der *MS* erscheinen sollen, mit den Namen der drei Grazien in Verbindung[10]. Und da in der *Terpsichore*[11] von derselben 6stim-

---

[1] Vgl. A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels, 1884, I, S. 107ff. und II, Nr. 72—73. Das bei Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, II, 1919, S. 33, erwähnte Berliner Mus. Ms. 21391 (jetzt 40318; vgl. Abb. bei B. Engelke, Geschichte der Musik am Gottorfer Hofe, I, 1929, Tafel) scheint übrigens mit der „Celler Tabulatur" des Joh. Stephan nichts zu tun zu haben.

[2] *Sy III*, S. 35, Anm. 1. [3] GA XV, S. IX.

[4] Vollständig hg. von K. Matthäi, eingeleitet von W. Gurlitt, Wolfenbüttel, 1929.

[5] Bl. 10. [6] GA I, S. X. [7] GA I, S. XI. [8] GA VIII, S. VII. [9] GA XVI, S. VIII. *Sy II*, fol. 9v.—10r. erbietet sich MPC zur Gratisabgabe seiner *Missodia, Hymnodia, Megalynodia* und *Eulogodia* sowie alles dessen, was von den deutschen *MS*, der *Urania* und der *Litanei* noch im Vorrat sei, endlich sogar der großen *Pol Panegyrica* an Gemeinden, die sie „unvermügens halben und weil ohne daß die Cantiones und Noten-Werke tewerer als andere Materie zubezahlen" nicht erwerben können. [10] *Lei* Bl. 10. [11] GA XV, S. VIII.

migen Umarbeitung und der Titelbezeichnung „tres Gratiae“ die Rede ist und *MS IX*[1] hierfür ein vollständiges Programm entwickelt, ergibt sich mit Bestimmtheit, daß MPC die ersten 4 Teile der *MS* später nicht mehr gutgeheißen hat und sie als X., XI. und XII. Teil unter den Namen der 3 Grazien neubearbeitet herausbringen wollte. Und zwar sollten die im I.—IV. Teil 8stimmig und im IX. Teil 2—3stimmig gesetzten Lieder umgearbeitet werden: a) fugweise ad aequales, b) 4—5stimmig mit Kanons wie in den (hier erstmals angekündigten) Hymnen, c) 5stimmig im Stile Lassos „auf Muteten Art“, d) 5stimmig im Stile Marenzios und anderer Italiener „auf madrigalische Art“ und e) 6stimmig im Stile des Lud. Vittoria „gleich als wenn sie per choros gesetzt wären“[2].

Der Teil V der *MS* steht mit seinen motettischen Bearbeitungen der Festlieder für sich. MPC erwähnt ihn in seinen Schriften kaum. Er bildet den Übergang zu dem eigentlichen Kantional im engeren Sinne, das von den Teilen VI—VIII (1609 bis 1610) mit ihren 746 Sätzen zu 458 verschiedenen Texten dargestellt wird. Hier setzt recht eigentlich die planmäßige Ordnung ein: Teil VI umfaßt die Lieder für die Feste und Zeiten des Kirchenjahres, VII die Lieder der lutherischen Glaubenslehre (Katechismus, Buße und Rechtfertigung, Abendmahl, Lieder vom christlichen Wandel u. dgl.), VIII die Lieder für das tägliche Leben (Haus-, Andachts-, Trost-, Sterbelieder, Lieder für den Tageslauf usw.), alle in einfachstem, 4stimmigem, gemeindemäßigem Satz, der diese Teile zum Kernbestand des Liedwerks von MPC macht. Teil IX enthält noch einmal etwa denselben Liederbestand wie die Teile I—IV und kann mit seinen 2—3stimmigen Sätzen schon als Übergang zu der geplanten Neubearbeitung in den „Drei Grazien“ (X—XII, s. o.), gleichzeitig aber auch zu dem späteren konzertanten Stil betrachtet werden. Hierhin weist besonders die Notiz, daß MPC beabsichtigte, allen gleichstimmigen Bicinien dieses Teiles nachträglich einen Generalbaß zu unterlegen und diesen gesondert herauszugeben[3].

Neben den *MS* gehen die Pläne zur Parallelreihe der *Musae Aoniae* einher, die weltliche vokale und instrumentale Werke in einer den *MS* entsprechenden Vollständigkeit umfassen sollten, „soweit es sich wegen Zucht und Erbarkeit leiden wollen“[4]. Nicht weniger als 5 größere Bände und drei kleinere Werke kündigt *Sy III*[5] an: 2 Bände *Calliope* (*MA IX*; deutsche weltliche Lieder für Solostimmen, mehrchörig und mit Instrumentalritornellen), 5 Bände *Thalia* (*MA III*; Tokkaten, Kanzonen, Gaillarden, Fugen usw., für Geigen, Blasinstrumente und andere Besetzungen), 1 Band *Erato* (*MA VI*; deutsche weltliche Lieder mit Instrumentalsätzen), dazu als kleinere Werke einen „*Extract*“ aus der *Terpsichore*, jedoch mit z. T. neuen Tänzen, eine „*Diana Teutonica*“ (Jägerlieder) und eine „Regensburgische *Echo-* oder widerschallende *Concert-Music*“. Alle diese Werke bezeichnet MPC als „fast ganz fertig“, dennoch ist nichts davon erhalten. Eine *Melpomene*, die er hierbei erwähnt[6], kehrt als Nr. XIV unter den *Polyhymnien* wieder[7], gehört also nicht den *MA*, sondern erst einer späteren Planungsstufe an. Umgekehrt nennt die *Terpsichore*[8] dazu noch

[1] GA IX, S. VIII—IX; vgl. auch *Sy I*, Bg. b4. [2] GA IX, S. IX.
[3] GA VIII, S. VIII. [4] GA XV, S. VIII. [5] S. 172f.
[6] *Sy III*, S. 173; sie müßte als *MA* die Nummer IV haben.
[7] *Sy III*, S. 170, und GA XVII, S. XIII, Ziffer 10.
[8] GA XV, S. IX.

eine in *Sy III* nicht erwähnte *Euterpe* als *MA II*, die zu den französischen Tänzen der *Terpsichore* (*MA V*) das Gegenstück in Gestalt englischer und italienischer Tänze bringen sollte. Von alledem scheint einzig die *Thalia* bis dicht an die Drucklegung vorgeschritten zu sein. Göhler[1] weist sie für 1619 im Katalog der Frankfurter Herbstmesse, für 1620 in zwei weiteren Meßkatalogen nach[2]. *Sy III* verzeichnet das Werk als noch nicht gedruckt, was aber, selbst wenn man die Abfassung der Schrift erst 1618 ansetzt, kein Gegenbeweis wäre. Möglicherweise ist diese Sammlung wirklich im Druck erschienen, aber bisher verschollen. Sie wäre dann das einzige gedruckte und dennoch nicht auf uns gekommene Werk des Meisters.

Hier wären auch die oben erwähnten Orgelwerke einzuordnen, die MPC im *Sy III* nicht mehr aufzählt, von denen eine Sammlung mit Praeambeln und Tokkaten aber schon vor 1612 fertig vorgelegen haben muß. Sie hat in der *Terpsichore*[3] MPC zu einer prächtigen Polemik Anlaß gegeben, die man an Ort und Stelle nachlesen muß, um den Jupiter tonans leibhaft vor sich zu haben.

### 3. Phase

Gegen das Jahr 1611 setzt die dritte Planungsschicht ein mit dem umfassenden Entwurf einer Komposition sämtlicher liturgischer Stücke des lutherischen Gottesdienstes. Und zwar sollte es sich, wie MPC mehrfach[4] ausführt, nicht um freie Kompositionen, sondern um strenge Choralbearbeitungen handeln, zu deren Motivierung er[5] sogar bis auf die bekannte Bulle Johanns XXII. von 1323 zurückgreift (katholisierende, stark gegenreformatorisch beeinflußte Tendenzen, die etwa durch die Braunschweigische Kirchenordnung des Herzogs Julius von 1659, die Haltung des Torgauer Visitators Polykarp Leiser, sowie durch die Flacianische Richtung, in deren Geist MPC aufgewachsten war, hervorgerufen sein mögen, treten überhaupt in diesem Lebensabschnitt stark hervor). Veranlaßt wurde das ganze Projekt durch die „Psalmodia" des Lucas Lossius, dem MPC durch seinen Vatersbruder Christoph nahestand[6]. Das Werk hatte ihm so gut gefallen, daß er beschloß, es vollständig mehrstimmig zu komponieren[7]. Der erhaltene Bestand (*Missodia S*, *Eulogodia S*, *Hymnodia S*, dazu die stilistisch nicht eigentlich hierhergehörige *Megalynodia S*) bildet auch hier nur einen Bruchteil des Gewollten. Gar nicht zur Ausführung gelangt ist derjenige Teil dieser *Lei*, der die liturgischen Stücke der Mette, das „Officium Matutinum" (Veni S. Spiritus, Invitatorium, Antiphonen mit Psalmen, Symbolum Ambrosii et Augustini, Te Deum, Cant. Zachariae usw.) enthalten sollte[8]. Der Meßgottesdienst ist durch die *Missodia* hauptsächlich nur mit den Ordinariumsstücken versehen, zu denen Salutationen, Praefationen, Amen u. a. feststehende Texte gerechnet werden; nicht ausgeführt sind die Propriumsteile, für deren Bearbeitung ausdrücklich Introitus, Gradualia, Sequenzen, Antiphonen und Responsorien

[1] a. a. O., S. 63.

[2] *Musa Aonia Thalia*, darinnen etliche Toccaten, oder Canzonen mit 5 Stimmen, auf Geigen, sonderlich auch auf anderen, blasenden Instrumenten zu gebrauchen, cum Basso generali, durch MPC, 1619, bei Abraham Wagemann in Nürnberg.

[3] GA XV, S. VIII—IX.

[4] U. a. *Lei* Bl. 10; GA XIV, S. X.

[5] *Lei* Bl. 11; freie Komposition wird Bl. 9 geradezu verurteilt.

[6] *Lei* Bl. 10; vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 72ff.

[7] *Lei* Bl. 16.

[8] *Lei* Bl. 8.

vorgesehen waren[1]. Der Bedarf des „Officium Vespertinum" wird zu einem Teil durch die *Megalynodia S* und die *Hymnodia S* erfüllt. Im übrigen aber war noch ein großes, dreiteiliges Werk unter dem Titel „*Psalmodia*" (offenbar in Anlehnung an Lossius) beabsichtigt. Dessen I. Teil sollte umfassen: „Psalmos sub initium Matutinarum et Vespertinarum precum decantari solitos, ad peculiarem modum, Falso Bordon ex parte imitantem, accomodatos", also Psalmen der Art, wie sie von J. Walther, Th. Stoltzer, H. Isaac, B. Ducis u. a. in G. Rhaws „Vesperarum precum officia" (1540) vereinigt worden waren[2]. Der II. Teil sollte verschiedene Psalmen, dazu Sprüche A. und N. T. „libero compositionis genere ad modum Motectarum et Concertuum per choros", der III. die Cantica Zachariae, Simeonis und Mariae bringen; die letzteren sind wohl die auch in der *Megalynodia S*[3] angekündigten choralen Magnificat-Kompositionen.

### 4. Phase

Der Zusammenschluß dieser verschiedenen Werksgruppen zu einem einheitlichen Ganzen geschieht, wie oben angedeutet, durch die theoretische Einleitung, die mit der kleinen Schrift *Lei S* (1612) und deren Erweiterung zu *Sy I* (1614 bis 1615) abgeschlossen ist. An der *Lei*, die nach ausdrücklicher Angabe des MPC nur Titelschrift sein und der ganzen Reihe der liturgischen Kompositionen den Generaltitel verleihen soll, erwacht bei dem Meister deutlich das Interesse für die historische Begründung der eigenen Situation, die auf dem Wege über die Choralüberlieferung gesucht wird. Schon in dieser kleinen Schrift erscheinen u. a. in extenso die Worte Johann Walthers über den Choral[4], die dann *Sy I*[5] den bekannten Wiederabdruck erfahren haben. Es war nur konsequent, wenn von hier aus der Blick sich zu dem großartigen Entwurf des *Sy I* weitete, das die Gesamtgeschichte der kirchlichen und weltlichen Musik darzustellen und bis an die eigene Gegenwart heranzuführen unternimmt. Von hier aus mußte das eigene Schaffen als geschichtlich bedingt und als einem einheitlichen Ganzen angehörig erscheinen. Daß tatsächlich noch der umfangreiche Band I (mindestens dieser) des *Sy* als Einleitungsschrift zum liturgischen Kompositionswerk der *Lei* gedacht war, beweisen die Vermerke in der *Missodia, Eulogodia* und *Megalynodia S*, wo es ausdrücklich heißt: „vide in Syntagmate meo musico, Leiturgodiae Sioniae Latinae praefixo"[6].

### 5. Phase

Bis hierhin verläuft die Entwicklung eindeutig in gerader Richtung, überlieferungsgetreu und im wesentlichen in rückschauender Haltung. Ja, eine gewisse Zunahme jener konservativ-flacianischen Neigung, die sich bis zu einem katholisierenden Hang verstärken kann, ist unverkennbar. Zwar beruft sich MPC auch in dieser Zeit schon gern auf die Italiener. Aber er meint stets nur die älteren, der Pale-

---

[1] *Lei* Bl. 8 und 14; GA XI, S. IX.

[2] Es ist nicht zu verkennen, daß MPC zu dem Plane seiner *Lei* außer durch Lossius auch durch G. Rhaw angeregt worden ist, den einzigen vor und außer MPC, der die gleiche Absicht einer vollständigen Versorgung des lutherischen Gottesdienstes mit Kompositionen zu allen liturgischen Stücken und allen Liedern zu verwirklichen gesucht hat. Vgl. meine „Evangelische Kirchenmusik", Potsdam, 1931—33, S. 62ff.

[3] GA XIV, S. X. [4] Bl. 17. [5] S. 449ff. [6] z. B. GA XI, S. X.

strina-Gruppe angehörigen, oder unmittelbar verwandte Meister wie Anerio, Ruffo, Porta, A. Gabrieli, von Giovanni Gabrieli nur den frühen Stil, Marenzio, Croce, Viadana usw., nicht die „Neöterici", die Neuerer, die er später gern zitiert, den jüngeren Gabrielistil oder Monteverdi. Es ist deshalb grundfalsch, für diese Zeit MPC als den Schrittmacher der „Italiener" anzusehen (worunter man doch eben das Neuitalienertum der Monodie und des Konzerts versteht). Erst um 1613/14 erfolgt die Wendung zu der neuen Stilstufe, die, wie gezeigt, gleichzeitig eine neue Planungsschicht bedeutet, nun aber mit der ganzen Heftigkeit, der bohrenden Gewissenhaftigkeit und der maßlosen, alle Grenzen verkennenden Lust am Fantastisch-Monumentalen, an der Unerhörtheit des Plänemachens, die den Mann und die deutsche Kunst des Zeitalters kennzeichnen. Das Neue wird so lebhaft ergriffen, daß man sich des Eindruckes nicht erwehren kann, es müßten hier außer dem inneren Drang auch äußere Antriebe mit am Werke sein. Unmöglich ist das nicht, wenn auch der Mangel einer vollständigen Biographie heute noch kein sicheres Urteil zuläßt. Es wäre denkbar, daß zu einem vorübergehenden Ortswechsel und zu einer heftigen Überflutung mit neuen Eindrücken — da ja MPC selbst das gelobte Land Italien, wie er mehrfach klagt, nie gesehen hat — der Tod des Herzogs Heinrich Julius (26. Juli 1613) Anlaß gegeben hätte. Die Handbücher verzeichnen nur, daß MPC 1613/14 gelegentlich bei Festlichkeiten die Oberleitung der Dresdener Hofkapelle übernommen habe und in seinen späteren Jahren „Kapellmeister von Hause aus" für den Dresdener Hof gewesen sei. Dem steht aber das gewichtige und ganz eindeutige Selbstzeugnis [1] entgegen, in dem MPC sagt, er sei „in den vorigen 2 Jahren" am Kurf. Sächs. Hofe zu Dresden Kapellmeister gewesen („superiori biennio, dum Dresdae in aula Electorali Saxonica Musico choro praefui"). Da die lateinische Vorrede zu *Sy I*, in der dieser Satz steht, erst vom Jahre 1615 stammt [2], dürfte sich als neue Einsicht ergeben, daß MPC wirklich vom Tode des Herzogs Heinrich Julius bis zum vorläufigen Amtsantritt H. Schützens seinen Sitz in Dresden hatte und nicht nur gelegentlich dort seines Amtes waltete. Hierzu stimmt, daß der Widmungsbrief zum 2. Teile des *Sy I* aus Dresden datiert (5. Febr. 1615), und daß MPC den Inhalt der *Pol Caduceatrix* im Erscheinungsjahre 1619 als eine Sammlung von Kompositionen bezeichnet, die seit 5 Jahren in Dresden, Naumburg, Halle, Wolfenbüttel, Braunschweig und Halberstadt vor den fürstlichen Widmungsträgern Kurfürst Johann Georg von Sachsen, dem Administrator von Magdeburg, Christian Wilhelm, und Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig (Sohn und Nachfolger des Herzogs Heinrich Julius) aufgeführt worden seien [3]. Sind diese Voraussetzungen zutreffend, so hängt also der Stilwandel der Kompositionen und die neue Gesamtplanung mit den stark italianisierenden Neigungen und dem anspruchsvollen Musikbetrieb des Dresdener Hofes zusammen.

Eine Absage an die frühere Musikanschauung und an die Grundlagen der Musik, die für MPC in Lied und Choral liegen, bedeutete die Stilwende nicht. Auch jetzt noch blieb der Meister das, was er von Grund seines Wesens aus war, der luthe-

[1] *Sy I*, Bg. A 1.

[2] im Gegensatz zu der deutschen, die vom 24. Juni 1614 datiert. Über diese Datierungsfrage wird in einem späteren Teil dieser Studien berichtet werden.

[3] GA XVII, S. X.

rische Erzkantor. Aber wurden auch nicht die Grundlagen seines Musizierens in Frage gestellt, so doch Form und Stil der Komposition. Und der neue, letzte und übergreifende Plan will nicht weniger, als die gesamten, früher bearbeiteten Bereiche der Musik ein zweites Mal völlig neu und in vollem Umfange durchkomponieren, wodurch denn die früheren Werkstufen zwar nicht verworfen, aber in neuem Sinne überbaut werden sollen. Diesem Ziel dient die Reihe der 15 *Polyhymniae Ecclesiasticae*, die *Sy III*[1] genau registriert. Hiervon sind Nr. III (*Pol Caduceatrix*), IV (*Puericinium*) und V (*Pol Exercitatrix seu Tyrocinium*) wirklich zur Ausführung gelangt und 1619—21 erschienen. Sie enthalten fast durchweg (V nur zur Hälfte) Liedbearbeitungen im reichsten Konzertatstil mit allen Finessen des Gebrauchs obligater Instrumente, Soli und Chöre. Ähnlich waren VI (*Pol Jubilaea*), VII (ohne besonderen Namen), VIII (*Pol Miscellanea*) und XV (*Aglaia*) geplant, während I (*Pol Heroica*) und II (*Pol Caesarea*) vermischte lateinische Texte, IX (*Pol Leiturgica*) Messen und Magnificat, X—XIII (*Pol continens Motetas*, in 2 Teilen, *Pol Collectanea* und *Pol Eulogodiaca*) andere liturgische Texte und XIV, die mehrerwähnte *Melpomene* (auch *Pol instrumentalis*), Instrumentalwerke in verschiedensten Besetzungen für kirchlichen Gebrauch (als selbständige Stücke, Ritornelle zwischen Gesangswerken usw.) umfassen sollten. Ein ins Unersättliche gewachsener Plan, von Anfang an so unausführbar wie Matteo Albertis Projekt eines kurpfälzischen Residenzschlosses vor Heidelberg (1696) oder Pöppelmanns Dresdener Zwingerentwurf (1724).

Nach der schriftstellerisch-didaktischen Seite wird der Riesenentwurf begleitet von den Plänen zu *Sy II—IV*, von denen II und III bekanntlich zur Ausführung gekommen sind (1619), während *Sy IV*, eine *Melopoiia*, nicht mehr zum Druck gelangt ist, obwohl sie, nach einer Äußerung des Meisters („habe ich verfasset") in Handschrift fertig gewesen sein muß[2]. Nach den kurzen, aber aufschlußreichen Bemerkungen, die sich an verschiedenen Stellen[3] darüber finden, sollte *Sy IV* eine vollständige Kompositionslehre werden, „dergleichen zuvor in lateinischer oder deutscher Sprach also vollnkömlich niemals an Tag kommen", z. T. kompiliert aus Zarlino, Artusi, Pontio, Tigrini u. a., z. T. eigene Arbeit. Damit nicht genug, waren nach *Sy III*[4] weiter beabsichtigt eine „*Musica Organica Latino-Germanica*" (eine ganz vollständige Orgellehre; daß sie als „Nachtrag zum IV. Teil des *Sy* gedacht war"[5], läßt sich wohl nicht belegen), eine Gesangslehre, eine Anweisung zur Anfertigung eines Generalbasses zu vorhandenen Kompositionen, eine „*Orgeln Verdingnis*" (Orgelbau-, Orgelprüfungs- und Orgelabnahmelehre[6]), eine Temperaturlehre, eine Lehrschrift zur Einarbeitung von Pauken und Trompeten in vorhandene Kompositionen, eine Anweisung zur praktischen Ausführung vielchöriger Konzerte und eine Anweisung zur Aufstellung und Anordnung der Chöre in solchen. Alles geplant als selbständige Lehrbücher. Sind diese Schriften selbst auch fast alle verloren, so dürfte doch in denjenigen des Andreas Werckmeister, der den gesamten Nachlaß des MPC mit allen „musikalischen Heimlichkeiten und allen Briefen" später ererbt hat[7], besonders in

[1] S. 159ff. [2] *Sy III*, S. 3. [3] *Sy I*, Bg. b5; GA XV, S. IX; *Sy III*, S. 174.
[4] S. 175f. [5] Gurlitt, a. a. O., S. 126, Anm. 1.
[6] Diese Schrift, die MPC mit Esajas Compenius verfaßt hat, ist erhalten. Ich behalte mir vor, sie demnächst herauszugeben.
[7] Eitner, Quellenlexikon VIII, S. 46f.

dessen „Orgelprobe" und „Musikalischer Temperatur" (1681, bzw. 98 und 1691) manches davon in späterer Umarbeitung erhalten sein.

Daß endlich auf dieser letzten, umfassendsten Schaffens- und Planungsstufe MPC auch in den Bereich des religiösen Andachtsschrifttums hinübergegriffen und in seinem 6teiligen „*Regnum Coelorum*" eine ganze fromme Traktatenserie geplant hat[1], sei nicht übergangen, da es das Bild des Mannes runden hilft.

Mit diesem ungeheuren Willen zur umfassenden Systematik und zu einer restlosen Bewältigung des ihm nach seinem „geringfügigen talento" zugewiesenen Bereiches entspricht MPC in allem dem Geiste barocken Willensmenschentums, ungestümer Großartigkeit und grandioser Maßlosigkeit, der in Deutschland seine äußerste Spannweite erreicht und hier mehr als bei anderen Völkern das Bild der Zeit geprägt hat. Es steckt darin ein Streben nach dem Unendlichen und dem Übermenschlichen, ein metaphysischer Drang, der nur in den umfassendsten Planungen sein Genüge finden kann, ohne sich um die Möglichkeiten einer Verwirklichung zu bekümmern, und der in seiner Weise bis zu den „himmlischen Chören" vorstößt, die der Meister bei Lebzeiten nachzuahmen so oft unternommen hat. Es steckt gleichzeitig ein gut Teil selbstbewußten Herrenmenschentums darin, das die Gesamtpersönlichkeit mit allen ihren Kräften und Fähigkeiten in den Willen zur Mitteilung, zur Aussprache, zur Eindringlichkeit von cantio und contio wirft, im niederen Sinne brutal anspruchsvoll für das eigene Ich, im höheren Sinne voll glühender Selbstaufopferung, um mit voller Hingabe des eigenen Daseins das Höchste für Gemeinde, Volk und Vaterland zu erwerben. Was später der Rationalismus kaum noch, die Aufklärung garnicht mehr kennt, das lebt in MPC noch in natürlicher Leidenschaft: das Bewußtsein, für die Geltung und die Formung seines Volkes zu wirken. Dafür treibt er die eigene Person bis zur Spitze ihrer Schaffensfähigkeit und ihrer Kraft zur Selbstdarstellung, aber auch bis zum Rande der Selbstentäußerung und zur Neige der Selbsterschöpfung[2]. „Ob ich denn gleich bey etlichen wenig oder gar keinen Danck verdiene, so ist daran endlich so viel nicht gelegen, mich dadurch an meinem wolmeynenden Christlichen gutem Vorhaben verhindern zu lassen", „meinem Nechsten unnd dem hochlöblichsten Deutschlandt, als meinem geliebten Vaterlande, zum Besten"[3].

---

[1] *Sy III*, S. 176f.

[2] Vgl. P. Zimmermann, im Jahrbuch „Der Drachentöter", 1929, S. 70ff.; MPC hatte sich in gesundheitlicher und finanzieller Hinsicht völlig aufgerieben, wie aus seinem Testament (ebenda) hervorgeht.

[3] GA XV, S. IX.

# Unbekannte Werke von Heinrich Schütz

Von

Hans Joachim Moser[1], Berlin

Da Max Schneider sich mehrfach um Verständnis und Werkbestand von Heinrich Schütz erfolgreich bemüht hat — es sei nur an die Abhandlung „Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts" (AMW I) und an seinen Beitrag zur Kroyer-Festschrift über die spätere und reichere Fassung des Schützschen Weihnachtsoratoriums erinnert —, so ist es sinnvoll, ihm zu Ehren hier über einigen Zuwachs an Schützschen Kompositionen zu berichten, den ich bei der Vorarbeit zu einer umfassenden Schützbiographie[2] hinzugewonnen zu haben glaube. Es kann sich dabei hier nur um einen Teilausschnitt aus der ziemlich umfänglichen Materie handeln[3].

1633—58 wirkte in Naumburg (S.) der fleißige und tüchtige Kantor Andreas Unger (Ungar), der zuvor Collega der Leipziger Thomasschule gewesen und so wohl mit Schütz in persönliche Berührung gekommen war. Als er abging, vermachte er der Wenzelskirche eine große Anzahl wertvoller Musikalien, darunter laut dem erhaltenen Verzeichnis 23 Werke von Schütz, von denen einzig die Parentationsmotette auf J. H. Schein gedruckt war. Da Stadtarchivar Friedrich Hoppe in seiner Schrift „Die Pflege der Musik in Naumburg" (daselbst 1914) nur einen Teil des sehr ergiebigen Katalogs und ohne die Stimmenangabe abgedruckt hat — die Ergänzungen gab er mir freundlichst brieflich —, so seien alle zweiundwanzig Schütz-Manuskripte hier alphabetisch aufgeführt, dabei bisher unbekannte Titel gesperrt gedruckt, die bekannten mit dem Fundort in der Gesamtausgabe. Leider scheint dieser vormalige Naumburger Bestand völlig verschollen zu sein — erst Anfang des 19. Jahrhunderts wurde er (vermutlich als bloße Makulatur!) versteigert.

Ach Herr, du Sohn Davids, a 6
Auf dich, Herr, traue ich, a 16 u. 20
*Da pacem, domine, a 9* = XV 17
Der Herr sprach zu meinem Herrn, a 6
Dies ist der Tag, a 6
Du hast mir mein Herz genommen, a 8
*Domine exaudi, a 7 et 10*
*Domini est terra, a 21* = XIII 1
Ein Kind ist uns geboren, a 8
Esaia, dem Propheten; a 8[4]
Es sei denn eure Gerechtigkeit, a 8
Gott, man lobt dich in der Stille, a 8
Herr, komm herab, a 9 [auch im Kat. Kassel]
Jesus trat ein in ein Schiff, a 8
*Kyrie seu Litania,* a 6 = XII 185
Machet die Tore weit, a 20
Meister, wir haben die ganze Nacht, a 8
*Misericordias domini*, a 6
Saget den Gästen, a 4 = XIV 43
Stehe auf, meine Freundin, a 8
Unser Leben währet 70 Jahr, a 5
Wer Gottes Marter in Ehren hat, a 5 = I 154.

[1] Als Beitrag zur Festschrift für Max Schneider.

[2] Erscheint im Herbst dieses Jahres.

[3] Eine knappe Gesamtübersicht „Neues von Heinrich Schütz" bringt die nächste Nummer der *Acta musicologica.*

[4] Diese Angabe ist sehr interessant. In Matthesons Ehrenpforte (Neudruck von M. Schneider S. 523) wird unter den in der Dresdener Kapellbibliothek aufbewahrten Kompositionen von Schütz außer den Passionen als einziges bis heute bewundertes Werk ein „Motetto ab 8 Jesaia dem Propheten das geschah" aufgeführt, das also doch seinerzeit berühmt gewesen sein muß, aber leider bis jetzt spurlos verschollen ist. Liegt bei Fétis

Das bedeutet also einen Zuwachs von 16 bisher unbekannten Werktiteln über den aus Kat. Lüneburg, Kassel, Weimar, Erfurt, Thomana Leipzig hinaus bekannten Bestand. Es fragt sich, was davon wieder beigebracht werden kann.

In der sechsstimmigen Besetzung vermag ich „Ach Herr, du Sohn Davids" nur ein einzigesmal nachzuweisen: anonym in der Breslauer Stadtbibliothek, Hs. 46, die von Schütz und unter dessen Namen das bekannte kleine geistliche Konzert „Bringt her dem Herren", sonst aber Sätze von Schein, Scheidt, Keifferer, Handl, Pratti, Dulling, Cifra und Bl. Ammon enthält.

Die Entzifferung ergibt denn auch, wenn man den völlig fehlenden Text unterlegt, ein hoch wertvolles Stück, das ich unbedingt für Schütz beanspruchen möchte. Aus der Evangelienlektion des Sonntags Reminiscere hat Schütz (ähnlich wie im *Dialogo della Pascua* und in der Verkündigungsszene) allein die Reden Jesu und des kanaanäischen Weibes herausgehoben. Eigenartig ist die Besetzung[1]: den Chor des Weibes bilden Sopran, Sopran und erster Baß, den des Jesus die dunklere Schattierung eines Soprans, Tenors und zweiten Basses. Zu beiden ist der Continuo zu ergänzen. Der Breslauer Organist allerdings, dem wir das Stück verdanken, folgte Schützens oft ausgesprochener Bitte, statt der Generalbaßskizze das Ganze in die Partitur „abzusetzen". Am Schluß freilich verrät er doch nicht den ganzen Fleiß: da hier der Jesus nicht mit Tenor, sondern mit zweitem Sopran notiert ist, so ergibt sich, daß hier beide Chöre sich vereint haben, der Intavolator jedoch nur die zwei jeweils höchsten Parte und die tiefste Stimme notiert hat. Ich habe hier also die fehlenden drei Stimmen zur vollen Sechsstimmigkeit ergänzt (kleiner Notendruck) [siehe Notenbeilage 1].

In noch einem Fall glaube ich dem Naumburger Katalog ein unbenanntes Stück als Schützisch beiordnen zu können: „Stehe auf, meine Freundin", a 8. Dieser Text mit dieser Besetzung begegnet äußerst selten; ich kenne es sonst nur so von Joh. Schop im „Ersten Teil geistlicher Konzerten" (Hamburg 1644) Nr. 28 in *g* dorisch für einen hohen und einen tiefen Chor — reichlich dick und schwerfällig, erst gegen Schluß mit Verwendung des Tripeltakts[2]. Dagegen bietet die Hs. des Johs. Gräfenhain von 1646 (Berliner Staatsbibl. 40345), in der Schütz auch sonst begegnet, ein anonymes Konzert über diesen Text (Hohes Lied 2, 10—13) und mit derselben Stimmenverteilung (I: 2 Soprane, Alt, Tenor, II: Alt, zwei Tenöre, Baß) von entzückender Leichtigkeit und Anmut, von so übersichtlichem Bau und so fein sich verengenden Gruppenverzahnungen, daß ich wiederum nicht wüßte, wer außer Schütz dieses geistreiche und beschwingte Stück damals sollte geschrieben haben [Notenbeilage 2][3]

---

dessen Aufzählung (Biogr. universelle VII, 557b) zwischen den Madrigalen und den Psalmen vor 1619 wohl nur eine gefühlsmäßige Datierung zugrunde, so wird hier die tatsächliche Existenz der Motette vor 1658 bewiesen. Die Hoffnung auf ihren Wiedergewinn ist keineswegs aufzugeben, umsomehr als Bearbeitungen dieses Liedes für Chor damals sonst kaum mehr vorkommen.

[1] Hammerschmidt gibt dasselbe in seinen „Musicalischen Gesprächen über die Evangelia" (Dresden 1655) für C., A., T., B. und Bc.

[2] Auch Augustin Pfleger benutzt den Text als Episode in einer Kantate *a7* „Merket, wie der Herr" (in Upsala).

[3] M. Schneider hatte die Liebenswürdigkeit, zu dem Dialogus „Ach Herr" den Con-

Daß sich auch auf anderen Wegen, nämlich auf den Spuren des Generalkatalogs der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, allerlei hat hinzugewinnen lassen, und dies unter ausdrücklicher Beglaubigung Schützischer Verfasserschaft in den Quellen, zeigen zwei von mir in diesen Tagen bei C. F. Peters herausgegebene achtstimmige Motetten des Meisters: die in Göhlers Meßkatalogen für 1620 angezeigte Trauermotette „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ (wohl für Anton Colander?), von der eine einzige, seither auch wieder verschollene Stimme bei der Dreikönigskirche in Dresden verbucht war und eine andere sich mit Schützens Namen in einem Kantoreibuch — Besitz von Prof. A. Werner in Bitterfeld — erhalten hat. Danach konnte ich den Satz in der Stadtbibliothek Breslau, Hs. XXIII, Nr. 151) identifizieren. Und ein allerliebstes Weihnachtskonzert a 8 wies der Denkmälerkatalog in Löbau und Kamenz nach: „Machet die Tore weit“, das Schütz nach Aussage des Naumburger Verzeichnisses ja auch noch a 20, also zu mehr als zwei Chören, komponiert hat. Hammerschmidts bekannte Motette gleichen Beginns ist davon nur ein schwacher Nachhall.

Über weitere Neugewinne möge mein Schützwerk selbst dann berichten. Hier werde aber doch auch noch auf die Gefahr allzuleichtherziger Zuweisungen hingewiesen. Anonymität und gleiche Besetzung sind selbstverständlich noch längst nicht hinreichende Handhaben, um ein Stück mit dem Namen eines großen Meisters zu schmücken! Wir wissen z. B. aus dem alten Weimarer Katalog, daß Schütz einmal den nachmals Weckmannschen Text „Wenn der Herr die Gefangenen Zions“ a 6 nebst 6 Instrumenten vertont hat. Wenn nun der gleiche Text a 6 anonym in Stadtbibl. Zwickau, Hs. 53, Nr. 35 (in der sehr wohl Schützisches stehen kann) begegnet — ein zweiter Fall ist mir nicht bekannt —, so fragt man unwillkürlich, ob dies nicht der Schützsche Satz sein könnte; wie die Kantoreihandschriften bei ihm meist den Generalbaß sparen, so könnte hier die vielleicht bloß stützende Instrumentengruppe weggeblieben sein. Doch man sehe den Beginn — ich glaube nicht, daß dieser massive Satz sagittarisch heißen darf. Weit eher erinnert seine schöne Schwere an „Ist nicht Ephraim“ a 7 von S. Scheidt in einer Pirnaer Handschrift [Notenbeilage 3].

Ähnlich liegt der Fall bei einem „Gelobet sei der Herr“, das der Katalog Weimar *à 5, 10, 11 & 20* aufführt. Ein anonymes Stück gleichen Textes besitzt (aus der Michaeliskirche Erfurt, also aus dem Bestande, der jenes deutsche Tedeum angeblich von Schütz (!) in Bd. XVIII hergegeben hat) die Staatsbibliothek Berlin. Daß hier die Besetzung *a 10—18* heißt, wäre an sich nicht tragisch zu nehmen, denn jeder Schützkenner weiß, wie oft die Zählungen solcher Art, etwa bei den gleichen Stücken in Kassel und Königsberg, schwanken. Aber wenn man sich das Erfurter Psalmkonzert spartiert hat, ist doch die Enttäuschung groß — es ist eine reichlich platte und bloß lärmvolle Klein-Kantorenmusik um 1670, die garnichts von Schützens Genius erkennen läßt.

Solche Fälle — deren Zahl sich unschwer vermehren ließe —, seien hier aufgeführt, damit die Freude über wirklich für Schütz beanspruchbare Sätze wie diejenigen in den zwei Anlagen hier, desto ehrlicher sein darf.
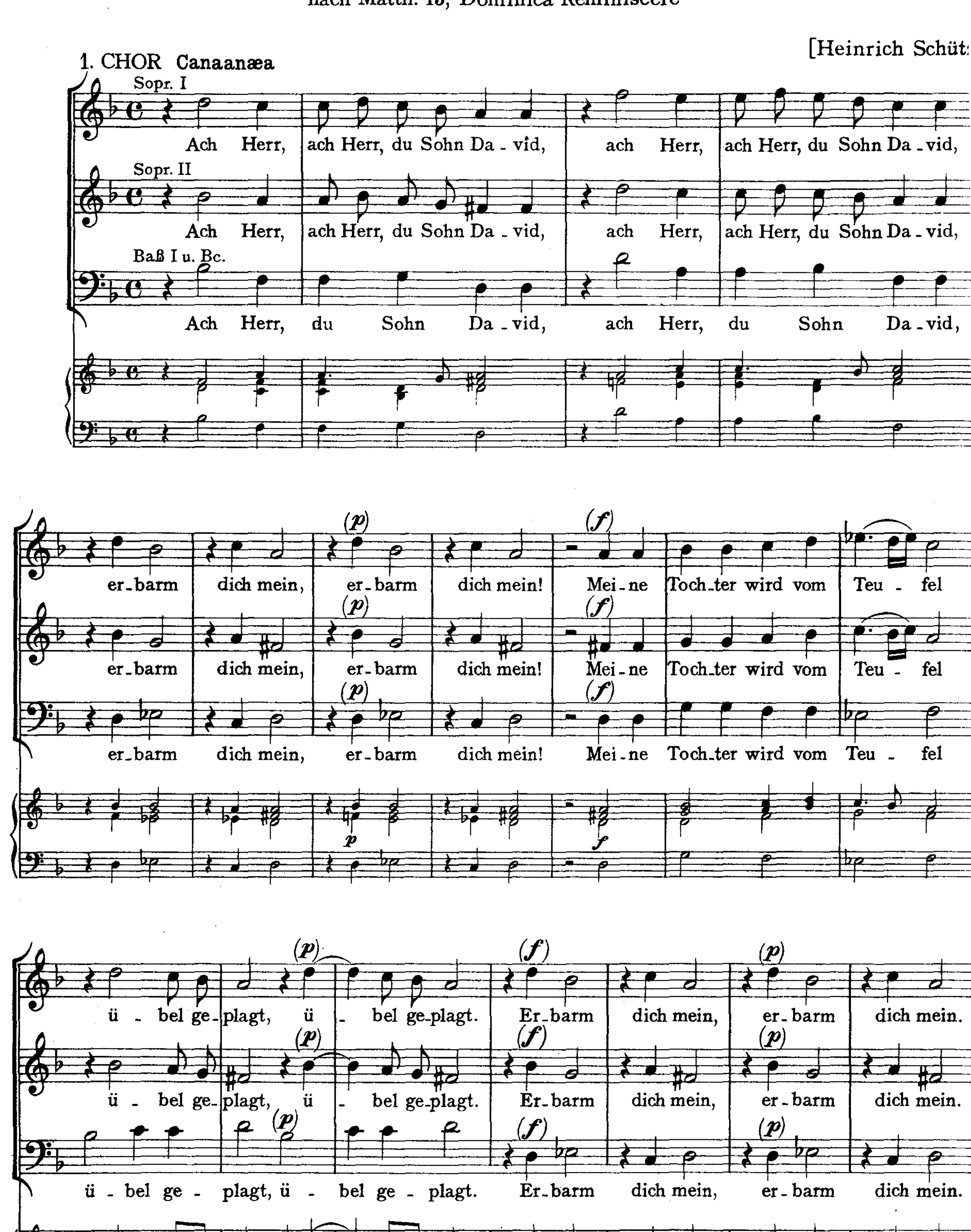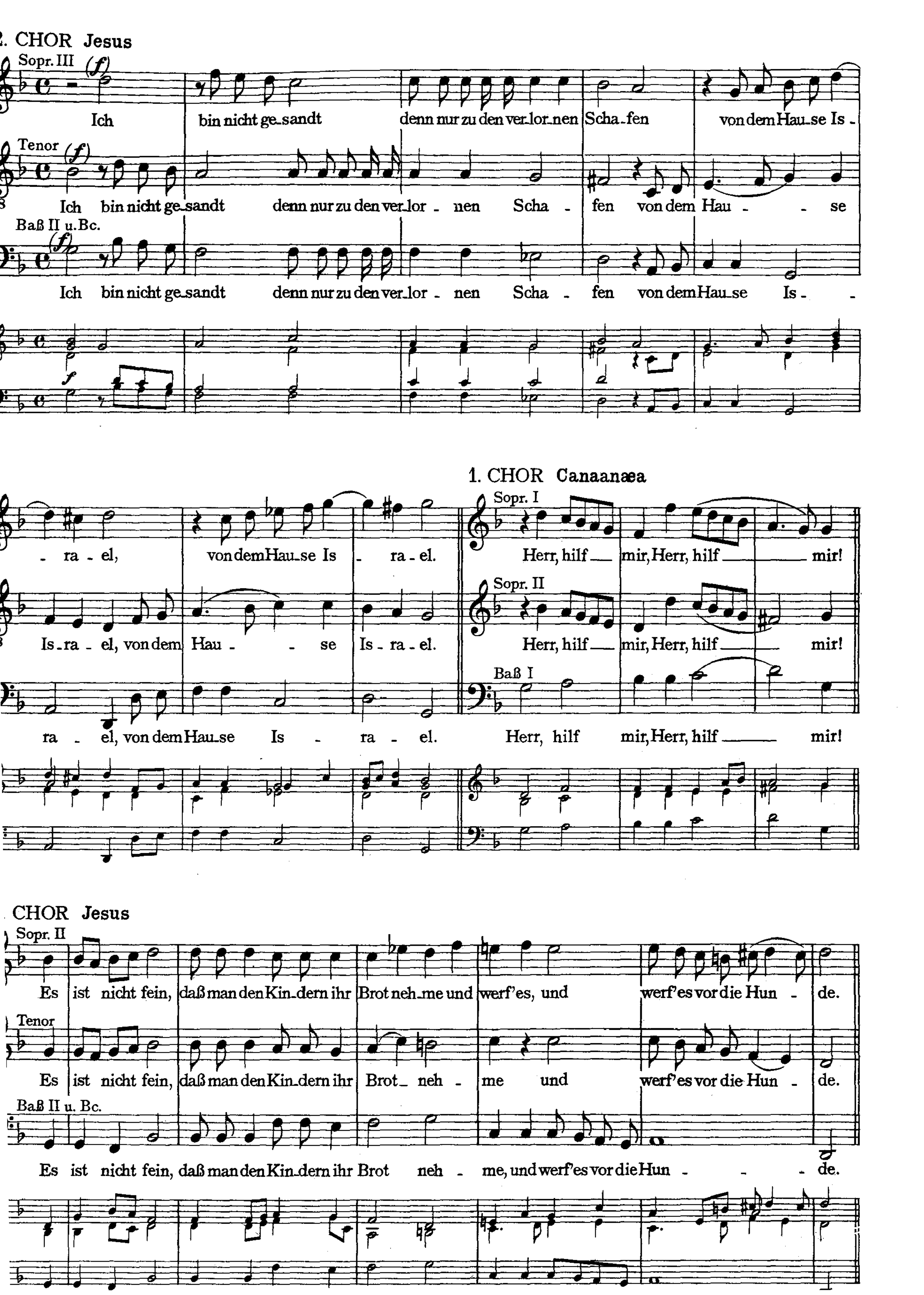
---

tinuo beizusteuern; das Werk erscheint so zugleich gesondert bei Breitkopf & Härtel. Eine praktische Ausgabe auch des doppelchörigen „Stehe auf“ möchte ich mir vorbehalten.
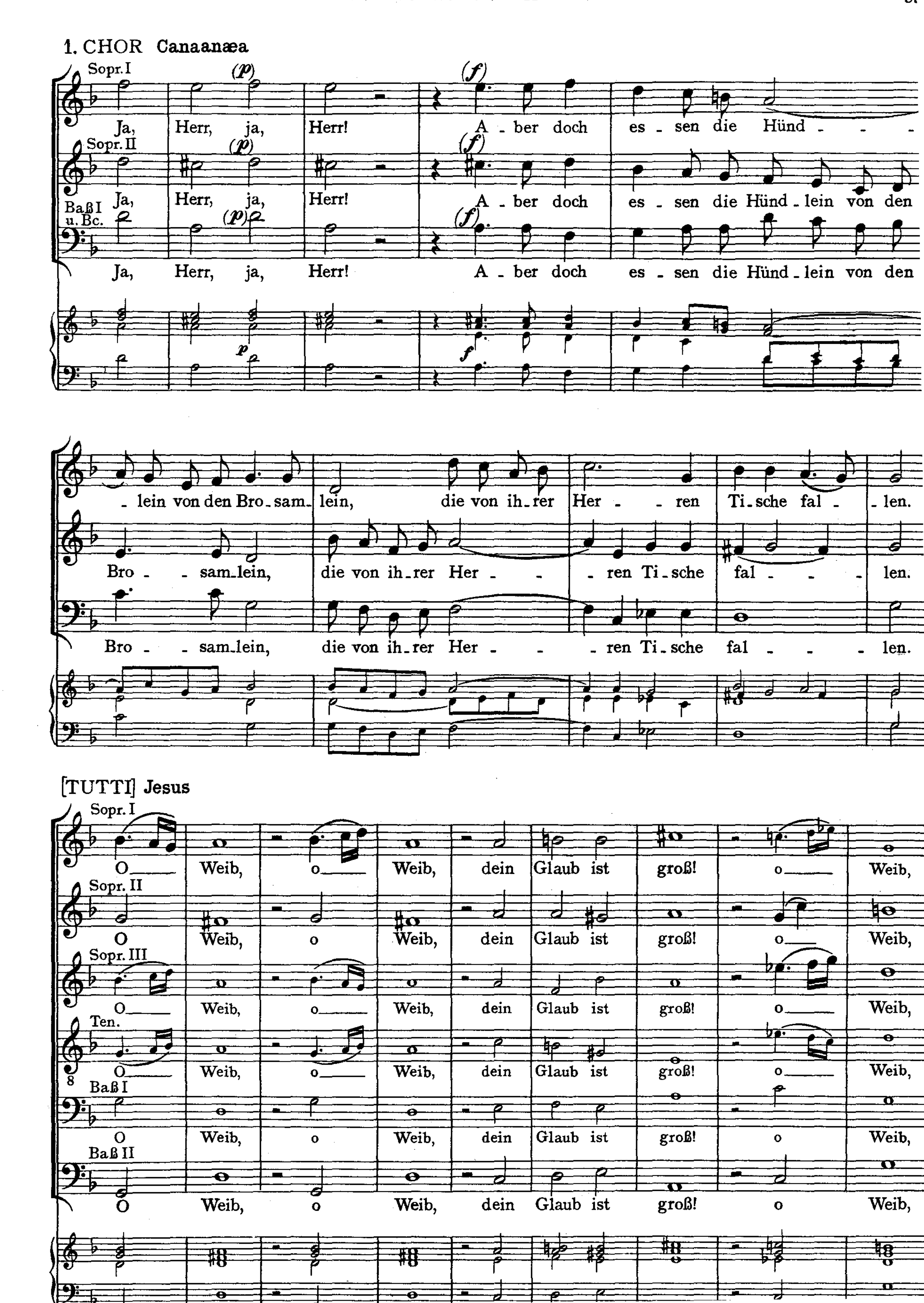
# Nr. 1. Dialogus: Ach Herr, du Sohn David, a 6

nach Matth. 15; Dominica Reminiscere

[Heinrich Schütz




2. CHOR Jesus
Sopr. III
Ich bin nicht ge_sandt denn nur zu den ver_lor_nen Scha_fen von dem Hau_se Is -
Tenor
Ich bin nicht ge_sandt denn nur zu den ver_lor - nen Scha - fen von dem Hau - - se
Baß II u. Bc.
Ich bin nicht ge_sandt denn nur zu den ver_lor - nen Scha - fen von dem Hau_se Is -
- ra - el, von dem Hau_se Is - ra - el.
Is_ra - el, von dem Hau - - se Is - ra - el.
ra - el, von dem Hau_se Is - ra - el.
1. CHOR Canaanaea
Sopr. I
Herr, hilf mir, Herr, hilf mir!
Sopr. II
Herr, hilf mir, Herr, hilf mir!
Baß I
Herr, hilf mir, Herr, hilf mir!
2. CHOR Jesus
Sopr. II
Es ist nicht fein, daß man den Kin_dern ihr Brot neh_me und werf'es, und werf'es vor die Hun - de.
Tenor
Es ist nicht fein, daß man den Kin_dern ihr Brot_ neh - me und werf'es vor die Hun - de.
Baß II u. Bc.
Es ist nicht fein, daß man den Kin_dern ihr Brot neh - me, und werf'es vor die Hun - - - de.


1. CHOR Canaanæa
Sopr. I
Ja, Herr, ja, Herr! Aber doch essen die Hündlein von den Brosamlein, die von ihrer Herren Tische fallen.
Sopr. II
Ja, Herr, ja, Herr! Aber doch essen die Hündlein von den Brosamlein, die von ihrer Herren Tische fallen.
Baß I u. Bc.
Ja, Herr, ja, Herr! Aber doch essen die Hündlein von den Brosamlein, die von ihrer Herren Tische fallen.
[TUTTI] Jesus
Sopr. I
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,
Sopr. II
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,
Sopr. III
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,
Ten.
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,
Baß I
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,
Baß II
O Weib, o Weib, dein Glaub ist groß! o Weib,

o — Weib, dein Glaub ist groß! Dir ge-sche-he, wie du wilt,

o Weib, dein Glaub ist groß! Dir ge-sche-he, wie du

o — Weib, dein Glaub ist groß! Dir ge-sche-he, wie du wilt,

o — Weib, dein Glaub ist groß!

o — Weib, dein Glaub ist groß! Dir ge-sche-he,

o Weib, dein Glaub ist groß! Dir ge-sche-he, dir ge-sche-he,

dir ge-sche-he, dir ge-sche-he, wie du, wie du wilt, wie du — wilt.

wilt, wie du wilt, wie du wilt.

dir ge-sche-he, dir ge-sche-he, wie — du wilt, wie du — wilt.

Dir ge-sche-he, wie du wilt, wie du wilt.
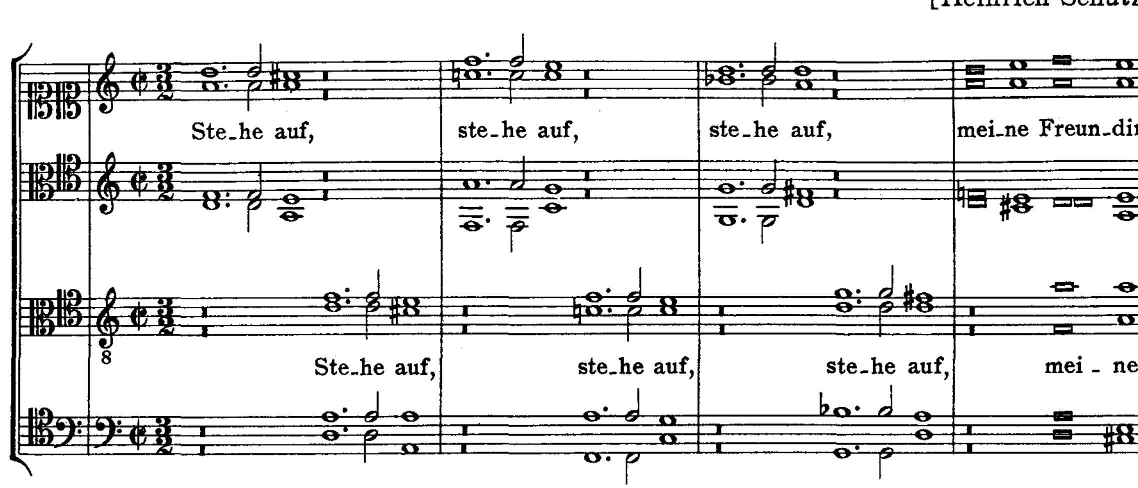
wie du wilt, dir ge-sche-he, wie du wilt, wie du wilt.
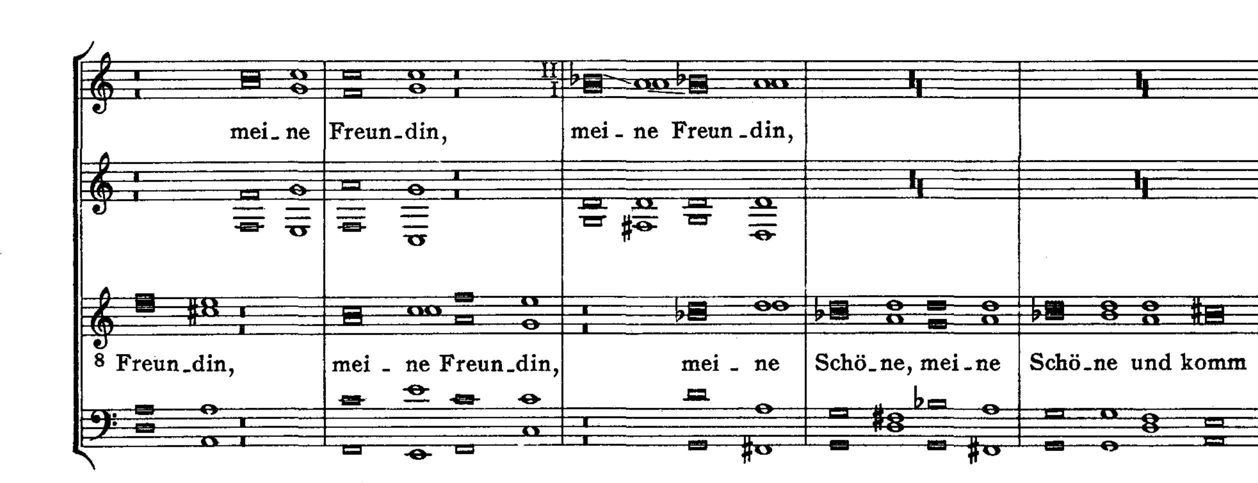
wie du, wie du wilt, wie du wilt.

# Nr. 2. Stehe auf, meine Freundin

Hohes Lied 2, 10–13

[Heinrich Schütz
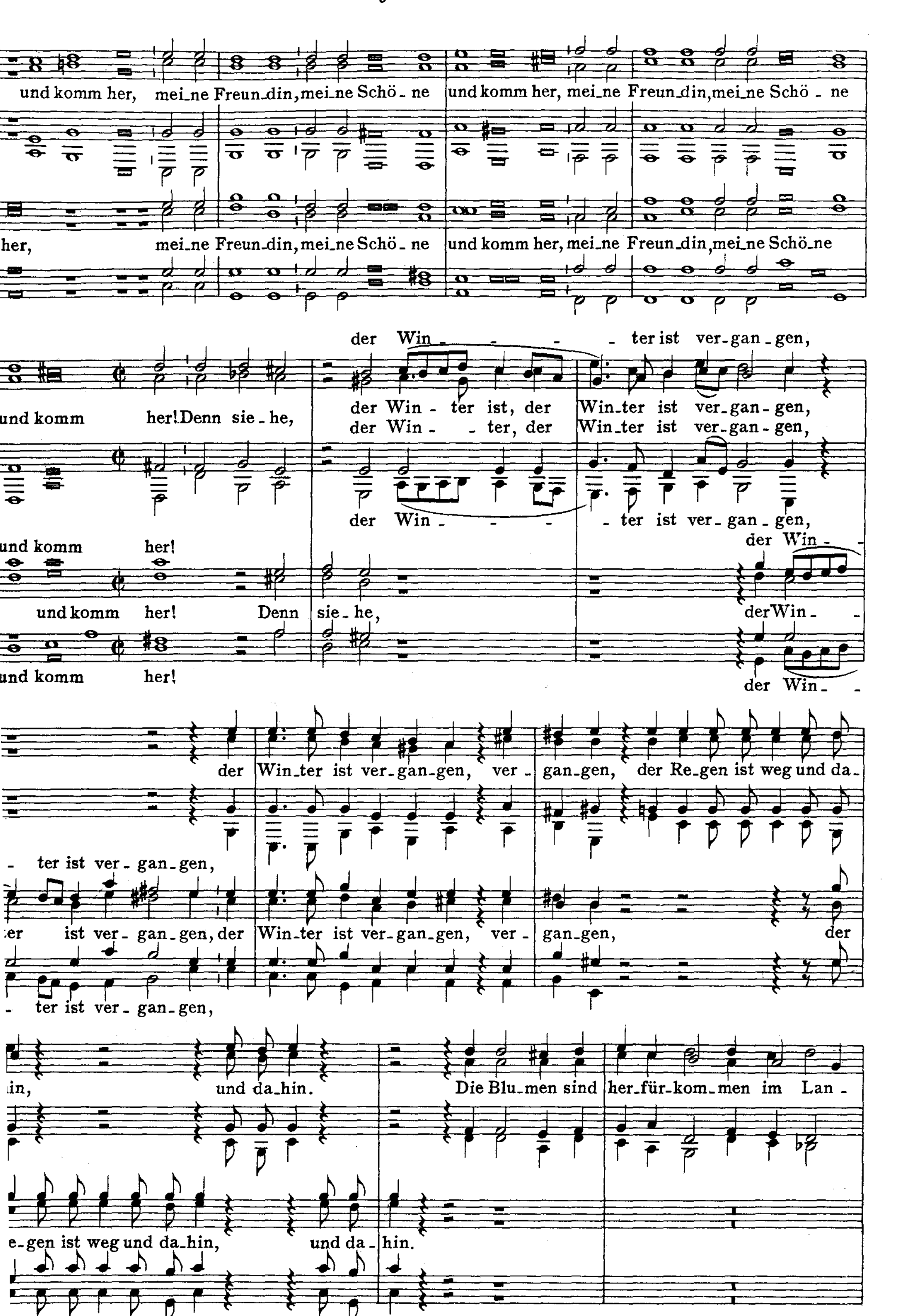






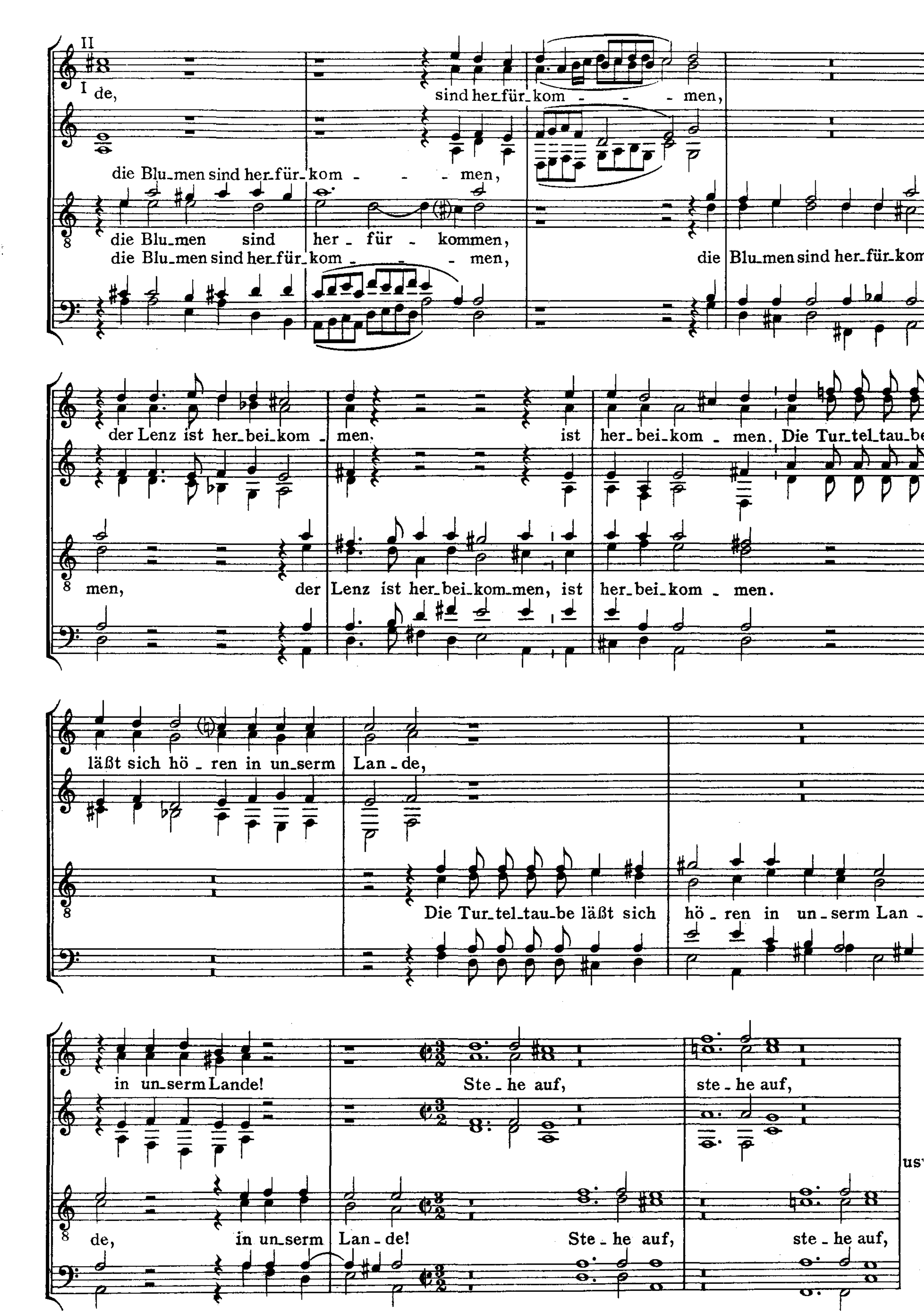
mei_ne Schö_ne und komm her! Mei_ne Schö_ne und komm her, und komm her,

Mei_ne Schö_ne und komm her,
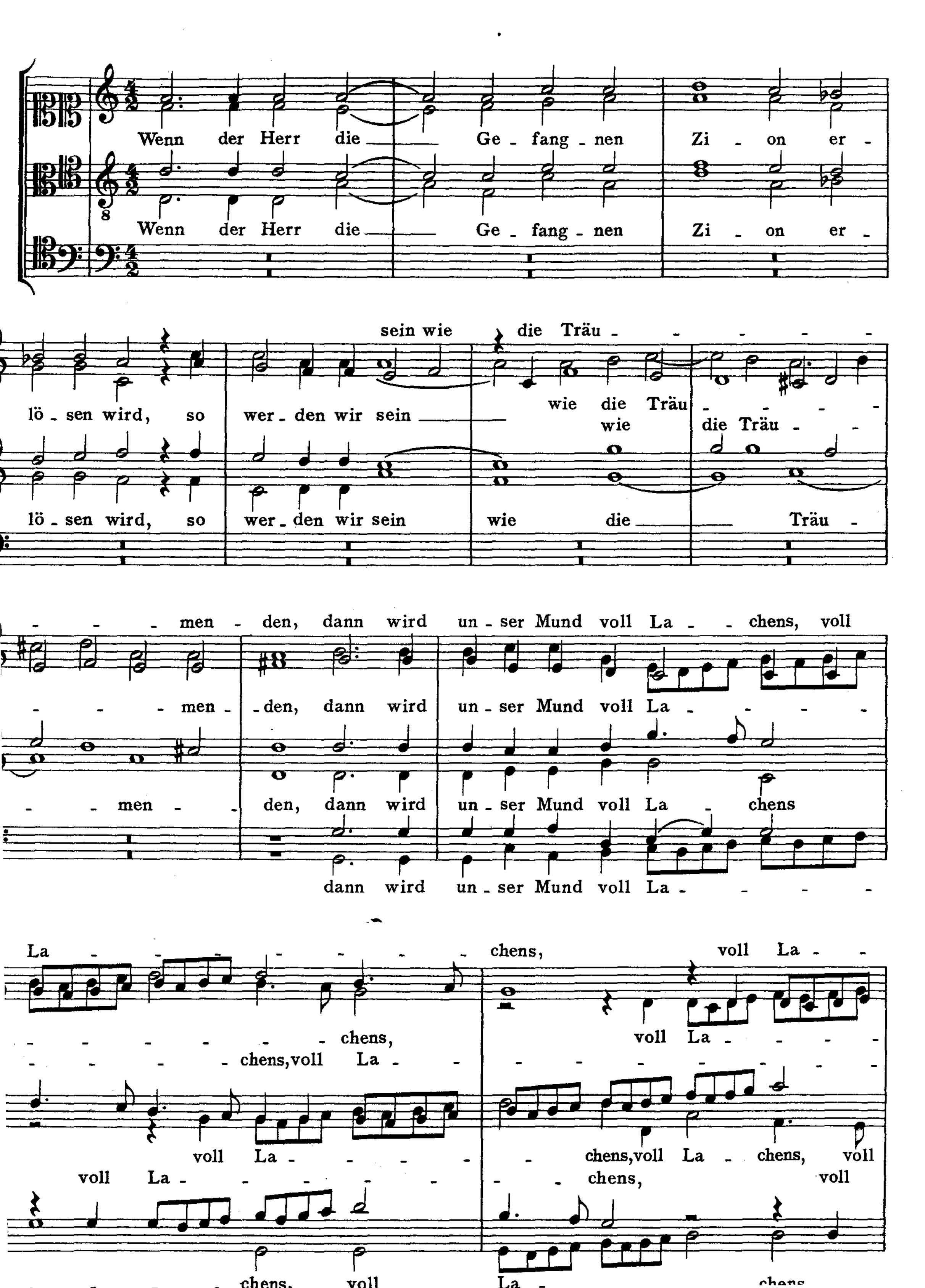
her! und komm her, und komm

Mei - ne Schö_ne und komm her,


und komm her, mei_ne Freun_din, mei_ne Schö - ne
und komm her, mei_ne Freun_din, mei_ne Schö - ne
her,
mei_ne Freun_din, mei_ne Schö - ne
und komm her, mei_ne Freun_din, mei_ne Schö_ne
der Win - - - ter ist ver_gan_gen,
und komm her! Denn sie - he,
der Win - ter ist, der Win_ter ist ver_gan_gen,
der Win - ter, der Win_ter ist ver_gan_gen,
der Win - - - ter ist ver_gan_gen,
und komm her!
der Win -
und komm her! Denn sie_he,
der Win -
und komm her!
der Win -
der Win_ter ist ver_gan_gen, ver - gan_gen, der Re_gen ist weg und da_
- ter ist ver_gan_gen,
ter ist ver_gan_gen, der Win_ter ist ver_gan_gen, ver - gan_gen, der
- ter ist ver_gan_gen,
hin, und da_hin. Die Blu_men sind her_für_kom_men im Lan -
e_gen ist weg und da_hin, und da - hin.


II
I de,
sind her_für_kom - - - men,
die Blu_men sind her_für_kom - - - men,
die Blu_men sind her - für - kommen,
die Blu_men sind her_für_kom - - - men,
die Blu_men sind her_für_kom
der Lenz ist her_bei_kom - men. ist her_bei_kom - men. Die Tur_tel_tau_be
men, der Lenz ist her_bei_kom_men, ist her_bei_kom - men.
läßt sich hö - ren in un_serm Lan - de,
Die Tur_tel_tau_be läßt sich hö - ren in un - serm Lan -
in un_serm Lande!
de, in un_serm Lan - de!
Ste - he auf, ste - he auf,
usw.

# Nr. 3. Wenn der Herr



# Briefwechsel zwischen dem landgräflich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um Heinrich Schütz (1614—1619)

Mitgeteilt von

Werner Dane, Düsseldorf

Das Vorspiel zur endgültigen Übersiedlung Heinrich Schützens vom Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen an den Hof des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen stellt sich, wie bekannt, in einem lebhaften Briefwechsel zwischen Schütz, den beiden Fürsten und hessischen und sächsischen Hofleuten dar.

Die Briefe sind großenteils in Wilhelm Schäfers „Sachsenchronik", Erste Serie, Dresden 1854, erstmalig [1] veröffentlicht (fünf davon auch in Erich H. Müllers „Heinrich Schütz", Leipzig 1925). Kleine Auszüge hatte Moritz Fürstenau schon in seinen Beiträgen zur Geschichte der Königlich sächsischen musikalischen Kapelle, Dresden 1849, gebracht. Die Veröffentlichungen gehen auf die Ausfertigungen der Kasseler Briefe und die Entwürfe der Dresdener Briefe zurück, soweit sie im Hauptstaatsarchiv Dresden vorhanden sind. Der Briefwechsel liegt damit aber nicht vollständig vor. Die neuerdings im Staatsarchiv Marburg aufgefundenen entsprechenden Entwürfe und Ausfertigungen, dazu einige bisher unbekannte Briefe, ergänzen das Fehlende [2]. Der Briefwechsel soll jetzt einmal lückenlos dargeboten werden. Gibt er doch Aufschluß darüber, mit welcher diplomatischen Vorsicht der hessische Fürst, mit welcher Intrige der sächsische Hof vorgegangen ist, jeder, um sich den großen Meister zu sichern. Die Abweichungen zwischen Entwurf und Ausfertigung zeigen, wie besorgte Überlegung die Abfertigung der Briefe geleitet hat [3].

(1) Johann Georg an Moritz [4]
Dresden 27. August 1614

. . . Wir geben E.L. hirmit zuvernehmen, das wir uf den 18. Septembris negstkünftig, unsers von Gott bescherten Jungen Sohns Christliche Tauf angestellt, verstehen aber, daß E.L. itziger Zeitt einenn Organistenn haben, mit nahmen Heinrich Schütz, welchenn, weil wir darvor haltenn E.L. werden wegen eingefalnen traurens die Music einn Zeitt lang einstellen, wier gern hören möchten, Gesinnen demnach an E.L. freundlich, mit bitt, Sie wolle unbeschwerdt obbemelten Iren Organisten erleuben, das er uf angedeute Zeitt, und ettlich Tage zuvor, anhero komme, und ein Zeitt lang bey Uns verharre, Soll er uber die gepur nicht uffgehalten werden, Verstehen uns demnach E.L. werden uns solches nicht verweigern, Und wir möchten Irs, deren wir angenehme freundvetterliche Dinst zuerzeigen iederzeitt erpöttig unangemeldet nicht lassen, dieselbe sambt Iren geliebtenn angewandten Göttlicher beschirmung bevhelend . . .

[1] Nach (nicht immer genauen) Aktenabschriften Moritz Fürstenaus und Otto Kades.

[2] Herrn Archivrat Dr. Gutbier, der mit besonderem Interesse die Musicalia betreut, danke ich an dieser Stelle herzlich für seine freundlichen Hilfeleistungen bei meinen Studien im Staatsarchiv Marburg.

[3] Im Folgenden ist u und v nach heutiger Schreibung unterschieden und ß durch ss wiedergegeben.

[4] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang Cassel: 29. Aug. 1614. Bisher nicht veröffentlicht.

(2) Moritz an Johann Georg[1]
Nordenstadt[2] (Cassel)[3] 3. Sept. 1614

... Wir haben E.L. schreiben vom 27. nechstverwichenen Monats Augusti empfangen und darob, wass massen E.L. bey dero von Gott bescherten Jungen Sohnleins: darzu E.L. wir nochmalss Gottes Segen und alle gedeiliche wolfahrt von Herzen wünschen: uf den 18. Hujus zu Dressden angestelter Christlichen Tauf, unsers Organisten Henrichen Schützen zum ufwarten begehren, verstanden, demnach nun E.L. wir nicht allein in diesem, sondern einem mehreren zu wilfahren undt zu gratificiren ganz gevlissen, als haben wir Ihme Schützen demnechsten hirzu erleubt undt versehen unss, er werde an bemeltem ort zu rechter Zeit ankommen, undt nach glücklich volnbrachter Kindtauf bey E.L. (gnädigster)[3] Dimission, sich der Gebur widerumb bey unss einzustellen[2] (vorzustellen)[3] erlangen, so wir E.L. in Antwort nicht vorhalten wolten undt pleiben deroselben zu angenehmer freundvetterlicher[2] (gevatterlicher)[3] Diensterweisung ganz willig und geneigt ...

(3) Johann Georg an Moritz[4]
Dresden 10. Okt. 1614

... das uns uf unser zuschreiben E.L. so willfährig sich erzeiget, und Iren Organisten Heinrichen Schüzen anhero zu kommen erleubet, daran ist uns zu besondern Dancknehmenden gefallen geschehen, Und weil nunmehr unsers geliebten Sohns Herzog Augusti Teuffe, dem Allmechtigen sey lob, glücklichen volnbracht, unserr alhier gewesene Gevattern und freunde widerumb von dannen verreist, So haben wir obbemelten Organisten lenger nicht wollen aufhalten, Sondern Zur abreissen erleubet. Worinnen wir aber inn dergleichen oder mehrern E.L. hinwider freundvetterlichen willfahren können, Sollen Sie uns bereitwillig haben (und befinden)[5], Seind auch sonsten E.L. freundvetterlichen zu dienen ganz wol geneigt ...

(4) Johann Georg an Moritz[6]
Langensalza 25. April 1615

... das E.L. im negstabgelauffenenn Jahr dero Organistenn Heinrich Schüzenn uf eine Zeitt lang anhero erleubett, davor seindt wir gegenn E.L. nochmals freundvetterlich dankbar.

Nun sollten wir zwar[2] (zuvor)[3] E.L. uber solche gutwilligkeitt nichts weiteres anmuthenn, wann uns aber ermeltes Schützenn qualitetenn sehr wol gefallen, und Uns er mit seiner Kunst anmutig gewesen, (wir auch itzo ann einem dergleichen subiecto mangell leiden)[2], So habenn wir nicht umbgehen mügenn, E.L. seinetwegen noch einstenn anzulangen, (und Sie hirmit freundvetterlich zu ersuchen)[2] Sie woll Uns denn Väterlichen guten willen erweisen, und (mehr gedachten)[2] Schützen gnedig erleuben, das er sich uf einn baar Jahr, biss wir derer personen, welche wir, diese Kunst zu lernen, in Italiam und an andere ortte verschickt, habhaftig werden, anhero begeben (und wesentlich alhier ufhalten möge)[2]. Des freundlichenn verstehens[2] (versehens)[3], wir E.L. jederzeitt geneigt, uns zu unsern gefallen zu gratificiren: also werde Sie uns auch in diesem Fall keine feil bitte thun lassen, Son-

---

[1] Entwurf: Moritz p.m. in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung: Sachsenchronik S. 502

[2] In der Ausfertigung. [3] Im Entwurf.

[4] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang Cassel: 14. Okt. 1614. Unterschrift: Joh. Georg p.m. Entwurf: Sachsenchronik S. 503. [5] fehlt im Entwurf.

[6] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang Cassel: 27. April 1615. Unterschrift: Joh. Georg p.m. Entwurf: Sachsenchronik (S. 433 u.) S. 506, Erich H. Müller, S. 20.

dern uns auch zu dem mahl ire gegen Uns tragende gute affection im werck darthun, dass seindt wir umb E.L. in dergleichen und anderm hinwieder freundlich zu beschulden deren[1] (daran)[2] auch sonsten angenehme behegliche Dinste zu leistenn iederzeitt bereit und gefliessen, (da E.L. hinwider sich eines oder des andern unserer Diener gebrauchen können, soll Ihr derselben nicht versagt werden)[2] . . .

(5) Moritz an Johann Georg[3]
Cassel 27. April 1615

. . . Was E.L. an uns wegen unsers Organisten und lieben Getrewen Henrich Schutzens unterm Dato Langensalza den 25. dieses abermals freundlich gesonnen und begehrett, das haben wir ob deroselben schreiben mit mehrerm woll verstanden. Ob wir nun woll gedachtes Schutzens bey unser Music solche geraume Zeitt über schwerlich missen (seiner selben)[2] seine[1] Stelle[1] auch anderwärts nicht füglich itzo ersetzen können, Jedoch aber[1] (abermal)[2] damit[1] wir[1] E.L. unser freundvetterlich affection in der thatt beweisen, also[1] (als)[2] wollen wir derselben zu freundtwilligen gefallen mehr gedachten unsern Organisten Schutzen dahin gnädig erlauben, das er sich ein bar jahr an E.L. Hoff wesentlich aufhalten undt unterthenigst ufwarten möge, der guten Zuversichtt, Es werde E.L. ihn auch nicht lenger aufzuhalten, sondern nach ablauf solcher zweyen jahren sich widerumb bey uns einzustellen gnedigst zu beurlauben freundtlich (geneigt)[2] gemeinet[1] sein, inmassen wir den dergestalt undt nicht anderst (darin gewilligt)[2] darein[1] eingewilliget[1] haben (möchten)[2] wollen[1] und verbleiben E.L. zu andern und mehr angenemen Dinsterweisungen willig undt geflissen, uns sämptlich götlichen bewahrung gnedig empfehlend.

ma: princip.

wolte Gott, ich hette das glück haben mögen, das E.L. dero treuen Herrn Vattern in Lande zu Hessen einmahl überraschen mögen, wolte ich mich beflissen haben, deroselben allen vätterlichen Dienst und willen nach vermögen erzeigt zu haben . . .

(6) Johann Georg an Moritz[4]
Zorbigk [Zörbig] 2. Mai 1615

. . . Wie wir aus E.L. antwortt-schreiben ganz gerne[1] (genau)[2] vernommen, das dieselbe freundliche zufrieden, damit sich E.L. Organist Heinrich Schütz Zwey Jahr lang wesentlich an unsern Hoff aufhalten und bey uns unterthenigst aufwarten möge, auch aus dieser gutwilligen Bezeigung E.L. und ohne das bekantte treuherzige Vetter: und vaterliche affection spuren und vermerken, also tun wir uns derowegen gegen E.L. freundlich bedanken, mit dem nochmaligen erbieten do wir bey vorfallender Occasion E.L. in etwas hinwieder unsern geneigten vetterlichen willen erweisen können, das wirs[1] (wird)[2] nicht underlassen wollen[1] dero wir ohne das angenehme Dinste zuerzeigen allzeitt willig, (auch ihn Schützen nach Verfliessung der zweier Jahre gnädigst dimittiren und E.L. zuschicken wollen.)[5] . . .

---

[1] In der Ausfertigung. [2] Im Entwurf.

[3] Entwurf in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung: Sachsenchronik S. 507, Erich H. Müller S. 21.

[4] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang Cassel: 7. Mai 1615. Unterschrift: Joh. Georg p.m. Entwurf: Sachsenchronik S. 507.

[5] Diese Zusicherung, im Entwurf vorhanden, fehlt in der Ausfertigung.

(7) Johann Georg an den Geheimen Rat Christoff von Loß[1]
Zorbigk [Zörbig], 2. Mai 1615

Bester Rath u. lieber Getreuer. Welcher Gestalt sich der hochgeborene Fürst unser freundlicher lieber Vater u. Gevatter, Herr Moritz Landgraf von Hessen gegen uns in Antwort freundlich erklärt, wie seiner Ld. zufrieden, dass sich dero Organist Heinrich Schütz 2 Jahre lang wesentlich an unserm Hofe aufhalten und uns untertänigst auf warten möge, habt ihr aus inliegend Abschrift seiner Ld. Schreibens zu ersehen. Wann wir uns dann erinnern, was wir vor unserm Abreisen seiner, Schützens Person wegen mit Euch abgeredet, als wir begehren hiermit gnädigst, ihr wollet dasselbe in Acht nehmen und darauf gepührende Anordnung tun; daran geschehe unsere gnädige Meinung. Und wir seint euch in Gnaden geneigt. . .

(8) Moritz an Johann Georg[2]
Cassel 28. August 1615

. . . E.L. wird unentfallen sein, daß wir uns unlängsten gegen dieselbige unsern Hoforganisten Heinr. Schützen betreffend dahin erklärt, dass E.L. zu sonderbaren freundvetterlichen gefallen wir wohl geschehen lassen könnten, das an dero Hofe er, Schütz sich ein baar Jahr wesentlich aufhalten und untertänigst aufwarten möchte, Wenn er sich dann jetzo auf unsere gnädige Erlaubnis zu deme Ende nachher Dresden zu begeben vorhabens, alss haben wir bei solcher Gelegenheit nicht unterlassen wollen, E.L. mit diesem brieflein freundlich zu begrüssen, unb dero und ihrer geliebten angehörigen glücklichen Zustand zu erkundigen. Wie denn auch unsern und der unsrigen Gottlob gesunden Wohlstand deroselben zu wissen zu tun und dann endlich E.L. ihme Schützen zum besten zu rekommandieren, gestalt uns denn zu sonderbaren Danknehmenden gefallen gereichen soll (seind es auch gebührlich zu erwiedern erbötig und geneigt) alles dasjenige so E.L. ihme gnädigst wiederfahren lassen werden, der gewissen Zuversicht, er sich auch anbefohlener Massen allerseits also verhalten werde, dass E.L. und menniglich mit ihme gnädigst und wohlzufrieden sein können. Sonsten wollen wir dabei nicht zweifeln, E.L. werden nach verlauf der bewilligten 2 Jahren uns ihn zu unsern Diensten wiederumb anzuweisen, auch wo unterdessen wegen vorfallenden Ehren und Freudenfesten wir seiner Dienste allhier vielleicht bedürftig sein werden und jebisweilen folgen zu lassen, wohl geneigt sein. Welches E.L. neben Empfehlung göttlicher Allmacht wir nicht unangemeldet lassen wollen . . .

(9) Johann Georg an Moritz[3]
Dresden 30. Sept. 1615

. . . Uns ist von E.L. Hoforganistenn Heinrich Schützen zu unser itzigen ankunfft in unser gewöhnlich hoflager, dero schreiben darinnen sie unsers und der unsern zustandts bericht zu sein begern, und dabei zue[4] (ihm)[5] Schützen recommendirn wol überliefert worden, Bedanken uns solcher freundlichenn nachfrag, und wünschen E.L. und denn Irigen ebenmessig vonn dem allmechtigenn, alle gedeyliche wolfarth. darneben gereicht uns vonn E.L. zu besondern dancknehmenden gefalln, das Sie (uns)[5] ihren Hoforganisten ermelten Heinrich Schützen an unserm Hoff ein bahr Jahr zu bleiben verstattet, da wir auch umb E.L. solches hinwieder beschulden werden konnen, wöllem wir iederzeitt erpötig befunden werden, auch unss gegen

---

[1] Sachsenchronik S. 508.
[2] Von Schütz persönlich überbracht. Sachsenchronik S. 508 f.
[3] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Ldgr. Personalia. Sophie, Tochter d. L. M. 1615—1617. O. W. S. 45. Entwurf: Sachsenchronik S. 509.
[4] In der Ausfertigung. [5] Im Entwurf.

Ime Schützenn in verspürung seines vleisses und wolverhaltens inn gnaden zu bezeigen wissen, welches wir E.L. in Antwort nicht bergen mögen, und verbleiben (sonst E.L. zu freundtlicher Diensterzeigung wohlgeneigt)[1]
(Dressden am 30. Sept, 1615)[1]
E.L. getreuer vetter u Sohn Johan Georg
Churfürst.

(10) Moritz an Johann Georg[2]
Cassel 1. Dec. 1616

... Wir setzen ausser allen Zweifel, E.L. sich, was sie an uns unterm Dato Langensalza den 25 Aprilis ao 1615 unsers bestallten musici und organisten Henrich Schützen halber haben gelangen lassen, und was wir uns darauf und in sonderheit der begehrten 2. Jahr wegen den 27. eiusdem mit mehreren erkleret, noch guter massen zu erinnern wissen. Ob nuhn woll solcher termin noch zur Zeitt nicht eben gantz verflossen, sondern sich noch auff etliche wie woll wenige Monathe erstrecken thut, iedoch aber weill uns itzo solche sachen vorfallen, zu deren bestellung wir seines, Schützen ohne sonderbare unsere unstatten nicht entrathen können, also hat unsere unumbgengliche notturfft erfordert E.L. hirmit freundlich zu ersuchen, dass sie ihm nicht zuwider sein lassen wolle (mehrgedachten Schützen)[3] ihnen dahin[4] (daheim)[3] gnedigst zu beurlauben, auf dass er sich ehesten tages bey uns widerumb alhier einstellen (undt uns underthenig gewärtig sein)[5] möge, Und weill wir ihnen zu unser nuhnmehr, Gott lob heranwachsenden jungen Herschafft undt dero fürstlichen eduction und exercitio zu gebrauchen entschlossen, (auch nicht zweiffeln E.L. mit andern seines gleichen genugsam versehen sein)[1], als versehen wir uns umb so viell desto mehr E.L. uns keine feill bitte thun sondern ihr dies unser Christlich, Fürstlich, unt väterlich Intent zu aller beforderung freundtlich angelegen sein lassen werden inmassen wir dan darumb hiermitt nochmals freundtvetterlich bitten unt bleiben E.L. hinwiderumb zu allen angenehmen möglichen Diensten gantz geflissen. . .

(11) Christoff von Loss an Johann Georg[6]
Dresden 11. Dec. 1616

Gnädigster Kurfürst und Herr

Beigefügt thue E.K.G. ich ein Schreiben, von E.F.G. Hern Landgr. M v H überschicket, welches im Geheimen Rath einkommen und daselbst erbrochen worden, unterthenigst überschicken, daraus dieselben mit mehrerem gnedigst vernehmen werden, was an sie hochgedachter Herr Landgraf wegen Heinrich Schützen freundlich gelangen lassen. Es ist auch erwähnter Schütz durch ebenmässiges Schreiben dergestalt nach Kassel erfordert, dass er sich nichts, denn Gottes Gewalt verhindern lassen und aufs neue Jahr daselbst gewiss einstellen solle. Nun steht zwar bei E.K.G. gnedigste Anordnung, wie sie es dieses falles gehalten haben wollen. Derselben ist aber unverborgen, dass, wenn die musica in der Kirche und vor der Taffel auf die masse wie bisher geschehen, angestellet und gehalten werden soll, einer solchen Person garnicht zu entrathen, die dann sonderlich im komponieren wohl geübet, der Instrumente wohl kundig, auch der Koncert erfahren sein muss, worinnen ich meines wenigen Ermessens erwähnten Schützen itzo niemandes vorzuziehen weiss, der dann auch bisher E.K.G. zu besonderm ruhm in der Tat erwiesen,

[1] Im Entwurf.
[2] Entwurf in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung Sachsenchronik S. 509 f.
[3] In der Ausfertigung. [4] Im Entwurf durchstrichen.
[5] Im Entwurf von Moritz am Rande hinzugesetzt.
[6] Sachsenchronik S. 512, Erich H. Müller S. 22.

was er diesfalls zu prestieren vermag, und trage ich die beisorge, wenn man seiner dergestalt wiederum loswerden sollte, es würde ein solch subiectum an seiner statt schwerlich zu erlangen sein. Denn obwohl E.K.G. Herrn Prätorium auch noch in der Bestallung haben, so wissen doch dieselben gnedigst, dass er nur von Hause aus dienet, und aus der fürstlichen braunschweigischen Kapell nicht allewege abkommen kann. Dahero seines Abwesens (da es ohne Heinrich Schützen wäre) in der Kirchen kein Koncert anzustellen; so bleiben auch alle exercitia gar liegen, dadurch denn dero Musik nicht gering schaden leiden würde — Also dass ich in Wahrheit sorge, wenn diese Veränderung nicht zu verhüten, man werde solchen Schadens an dem Orte in kurzem inne werden. — Auf Eure K G gnedigste Beliebung habe ich zwar beiliegend Antwortschreiben an hocherwähnten Herrn Landgrafen in dero Namen verfertigt, welches sie also zu empfahen, ruhen aber bei deroselben, ob sie es solcher Gestalt vollziehen oder wie sie es sonsten halten wollen. Ich habe auch solche Antwort dahin gerichtet, dass erwähnter Schütz E.K.G. gänzlich überlassen werde möge, damit dieselbe künftig in der Gefahr dergleichen Abforderung wegen nicht mehr stehen dürfen. — Und dieweil Otto v Starschedel noch hier zu Lande, der sich auch, als ich jüngst auf der Hochzeit in Borna mit ihm erwähnten Schützen halber geredet gegen mich erboten, allen möglichen Fleiss vorwenden zu helfen, damit E.K.G. derselbe gänzlich in Diensten verbleiben möge. So wär ich, dafern es E.K.G. also gnädig gefällig, entschlossen, mich zu ihm zu begeben, dieses alles notdürftig nochmals mit ihm zu bereden und ihn zu ersuchen, E.K.G. zu schuldigen Ehren und gned. Gefallen, die Sache dahin zu richten, damit des Herrn Landgrafen F.G. von ihrem jetzigen intent abgewendet werden und er, Schütze bei uns verbleiben möchte. Welches aber mit mehrerem und besserem effect geschehen könnte, wenn von E.K.G. mir solches mit ihm, Starschedeln zu bereden anbefaohlen würde. — Erwarte jedoch in einem oder dem anderm dero gnedigsten resolution billich, und bin deroselben untertänigste, gehorsambste und getreuen Dienste zeit meines Lebens zu leisten wie schuldig, also auch ganz willig. Datum Dresden 11. Dez. 1616.

Postkripta. Auch gnädigster Churfürst und Herr, damit des Herrn Landgrafen gn. spüren, dass E.K.Gn. diese Sache angelegen, also ruhet bei dero gnedigsten Wohlgefallen, ob sie diese Antwort durch dero Kammerdiener einen, nach Kassel überschicken wollen; Es musste aber solche zuvor hierher kommen, damit Otten von Starschedels Schreiben dazu gebracht werden könne. Ut in litteris v Loss.

(12) Johann Georg an Moritz[1]
Sitzeroda, 13. Dez. Anno 1616

. . . E.L. schreiben underm Dato Cassel den 1. dieses Monats Decembris, ist uns zur recht und wohl zukommen, haben auch, was dieselbe Ires Organisten Heinrich Schützen wegen ann uns freundlich gelangen lassen daraus mit mehrerem vernommen; Und erinnern uns noch wohl, welchergestalt E.Ld. uff unser beschehenes ahnsuchen, erwehnten Schützen vor dessen inn Gnaden erleubet, uf ein baar Jhar sich inn unsern Dienst zu begeben, unnd unsere Music inn einen gutenn standt und ordnung zubringen,

Wie unns nun hieran von E.Ld. zue sonderm freundlichen Danck nehmenden unnd guten wohlgefallen geschehen, wir auch nicht gemeinet, dieselbe ann einigen dero Fürstlichen vorhaben zuhindern, sondern unns viel mehr schuldig erachten, deren so viel wir immer mögen, vorhülfflich zusein; Also erkennen wir wohl, das wir E.Ld. inn dieser sache mit fernern ahnlangen billich verschonen sollten:

[1] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang Cassel 22. 12. 1616 zusammen mit den Briefen von Otto von Starschedel und Heinrich Schütz. Bisher nicht veröffentlicht.

Demnach es aber gleichwohl ann deme, das er Schüz sich nicht gleich nach E.L. uns seinetwegen freundlich gethaner erclerung alhier bey uns einstellen können, sondern damals seine sachen zue Cassell zuvor inn Richtigkeit bringen mussen, doher es sich mit seinem ahnzuge etwas verweilet, wir uns auch uber dies wegen erfolgeten unverhoffeten tödtlichenn abganges, unsers weilandt geliebtenn Bruders, Herzogens Augusti zue Sachssenn, Gülich Kleve und Bergen Ld: löblichen gedechtnus, seines Dienstes fast ein ganzes Jhar nicht gebrauchen könnenn, und es dobeneben ann deme ist, das wir unns eines andern also leicht anderer ortt nicht zu erholen wissenn, Als habenn wir, hindan gesezt alles dessen, so unns dissfals im wege gelegen, nicht umbgehen mügen, dieselbe noch einsten hierunter zuersuchen, Und gelanget hierauff ann Sie, unser vleissigs bitten, Sie geruhenn unns zu sonderer freundschafft, erwehnten Schüzen unns genzlich zu uberlassen, unser Music Ihr selbst zu ruhm unnd ehre dergestalt zuverbessern, unnd hierdurch die treue Vetter: unnd vaterliche affection die Sie uns zu sonderer unserer satisfaction inn viel wege erwiesen, auch doher vor dessen, bey derselben nicht leicht eine feilbitte thun lassen, uns förders im werck darzuthun; Inn sonderbahrer erwegung, das E.Ld: als die nebens andern hohen Fürstlichen tugenden, auch der Music wohl erfahrenn, und doher bey Menniglich den ruhm erlanget, vor andern dergleichenn tapfere wohlqualificirte subjecta inn guter ahnzahl unterhaltenn, dardurch Sie diese stelle leicht ersetzen, und Ihr vorhabendes Fürstliches löblichs und rühmlichs intent davon dero schreiben meldet, nichts weniger zu werckstellen können, der freundlichen zuversicht, E.Ld: werde dieses unser suchen als welches aus auffrechtem gutem Vetter: und Söhnlichem vertrauen kegen derselben herfleusset, nicht ubell auffnehmen, sondern viel ehr, wie inn viel andern fallen geschehen, dasselbe bey Ihr freundlich raum und stadt finden lassenn, und dadurch uns zu unserm völligen contento verhelffen, Sich auch dessen hinwieder zu uns gewiss versehen, das wir inn alle deme, darinnen E.Ld: von uns zu freundlichem gefallen immer geschehen mag, derselben hinwider nicht aus handen gehen, sondern uns also bequemen werden, damit Sie inn der thatt zuspueren, das diese Ihre freundliche willfahrung, daran uns zue höchstem gefallenn geschieht, nicht ubel ahngelegt sey: deren wir denn ohne dies ahngenehme behegliche Dienste zu leisten iederzeitt ganzwilligk. . .

(13) Otto von Starschedel an Moritz [1]
Rödern 16. Dec. 1616

. . . E.Fürstl.Gn: erinnern sich sonder zweifel gnedig, was an den Churfürsten zu Sachsen undt Burggraven zu Magdeburgk meinen gnedigsten Hern, Sie dem Musicanten Heinrich Schützens wegen dise tage geschriben und wohlmeinend begehren, und haben aus Ihrer Churf.Gn. widerantwortlichen Schreiben zuvornehmen, was S Churf.Gn: deswegen bey derselben in sonderer freundtschaft weiter Suchen und bitten thun. Ob nun wohl E.F.Gn. loblicher grunt mihr genugsam, wie in sonderheit auch dis bekant, das Sie ungerne etwas [2] dadurch Sie Ihre Churf.Gn: dero treuen freundschafft, affection, und wohlmeinendes weiter versichern können, aus Handen zu geben [?] geneigt [2] sein, jedoch aber und weil ich vornehme [2], das wan Ihrem. Churf.Gn: E Fürst.Gn. hirinnen gratificiren wirdt, Sie dieselbe in viel wege hierdurch ihr weiter vorpflichten machen, und viel in einen höhern undt grossern derselben hinwider zu allen vorfallenden gelegenheiten mechtig Sein werden, habe auf gnedigst Befehl [2] Ihrer Churf:Gn: ich dawegen an dieselbe auch hirbey unterthenig schreiben sollen und gelangen diesem nach on E Fürst Gn. mein gantz untertheniges gehorsamstes bitten, E F Gn: wollen [2] Solches nicht ungnedig kegen mihr

[1] Eingang Cassel 22. 12. 1616 in Marburg, Staatsarchiv. Bisher nicht veröffentlicht.
[2] Unleserlich.

zuvormerkken, und wo fern es immer sein kan, weil E.F.Gn: vor andern dergleichen artificum prosua authoritate mechtig sein mögen, wolle Ihren Churf.Gn. hirinnen zu wilfahren ihr nicht zu entkegen Sein lassen, S Churf: G: werden es gewis so viel ich vornehme in anderm kegen E.F.Gn: dermassen erwidern undt rein pringgen, das E.F.Gn: derselben davor höchlich zu dankken, ursach undt anlass haben u behalten werden. E F Gn. thu ich Gott dem almechtigen zu langwiriger Leibes gesundheit, glückseligem regiment, und allem Fürstlichen wohlstand, und derselben mich zu unterthenig treuen Dienst gehorsamst bevehlen. . .

(14) Heinrich Schütz an Moritz[1]
Dresden 16. Dec. 1616

Durchleuchtiger Hochgeborner Fürst, Gnediger Herr, E.F.G. seind nebenst Wunschung zeitlicher und ewiger wolfahrt, meine gantz pflichtschüldige Unterthenige gehorsambste Dienste höchstes Vermögens iederzeit zuvor,
Hochgeborner Fürst, Gnediger Herr, E.F.G. mir iungst zugeschickten gnedigen befehl habe ich in unterthenigkeit wol empfangen, daraus auch die gnedige abforderung und utation meiner Wenigen person von dannen nacher Cassel zu gnüge vernommen, Ob es nun zwar mir an meinem ort eine besondere grosse freude gewesen were, das nach erlangetem E.F.G. gnedigen befelch, ich also balt in unterthenigkeit hette pariren, Und wie ich pflichtschuldig mich gehorsamblich stellen möge, So haben aber Ihr Churf.Gn. zu Sachsen mir gnedigst dahin andeutten lassen, das bis auf fernere E F G gnedige resolution, ich nach keiner Dimission zu versehen haben solte, Sondern zweiffel auch aus denen ursachen, weil Ihr Churf.Gn. wegen instehenden Feivertagen, Und im abwesen Michaels Praetorii, als vom Haus aus bestalten Capelmeisters alhier, meiner Wenigen Dienste nicht gern entrathen wollen, Mache mir aber keinen zweiffel es werden Ihr Churf.Gn. nach verflissung der Festage sich gnedigst gefallen lassen, das diesem E.F.Gn. beschehenen befelch ich untterthenige folge leisten, undt zum förderlichsten mich zu Cassel einstellen möge, Wie dan am meinem ort ich mitt möglichen Vleis dahin arbeiten will, Untter desen geruhen E.F.Gn. diesen meinen Verzug in gnaden und anders nicht zu verstehen, als das dero gnedigen befelch ich mich, ausserhalb Gottes gewolt, nicht einen augenblik hette entzihen wollen, wofern mit beurlauben Ihr Churf Gn ich demselben hette nachsetzen können,

Ich lebe aber der tröstlichen ungezweiffelten untterthenigen zuversicht, es werden E.F.Gn. mit dieser meiner entschuldigung vor dismal in gnaden zufrieden sein, und mit bisanhero gepflogenen Gnaden mir nochmahle zugetham verbleiben, Und bin E.F.Gn. Und derselben löblichen Furstlichen Hause, wie alle natürliche und Göttliche gesetze mich vermanen, ich die Zeit meines lebens aufzuwarten Und alle mögliche unterthenige Dienste zu leisten, so begierig als pflichtschuldig, Hirmit Gott dem almechtigen vor E.F.Gn. deroselbe geliebte Gemahlin, F. Junge Herrschafft und Frewlein, anruffende, das er neben einem Glückseeligen freudenreichen Newen Jahre, denenselben, Glücksgütige Regierung, vollständige leibesgesundheit, sambt aller wolfahrt an leib und seel reichlichen Verleyhen Wolle

Datum Dresden am 16 tage Decembris 1616

E.F.G.

Unttertheniger pflichtschuldiger
gehorsamer Diener
Henrich Schütz M.p.

---

[1] Eingang 22. 12. 1616 Heinrich Schütz p.m. Auf die Adresse ist in Cassel notiert: Heinrich Schütz seine Abforderung für Dresden betreffend. Bisher nicht veröffentlicht.

(15) Moritz an Heinrich Schütz[1]
Cassel 23. Dec. 1616

Lieber getreuer, der hochgeborne Fürst Herr Johan George Hertzogk zu Sachsen, Gülich, Cleve undt Bergk, des heiligen Römischen Reichs Ertzmarschalck undt Churfürst unser freundtlicher lieber Vetter, Sohn, undt Gevatter, hatt uns Schrifftlich ersucht, das zu besserer Anstellung Ihrer Ld Music wihr deine Person gentzlich uberlassen woltten. Ob wihr nuhn wohl aus bewegenden Uhrsachen hirin nicht einzuwilligen[2] gewußt: So haben wihr doch Ihrer Ld. zu Sonderbahren ehren undt gefallen, So vihl bewilligt, das du dich noch ein Zeittlangk zu Dresden aufhalten: undt derselben gewertig sein mögest, darnach du dich dan zu achten. Undt weil deiner sonderlich darumb lenger begehret wirdt, das du die Music daselbst in einen völligen undt richtigen gutten Zustandt bringen sollest, als wirstu Solches umb So vihl destomehr zu Maturiren wissen, auf das wihr Deiner desto ehr wider mechtig sein mögenn.

Wolten wihr dihr nachrichtlich nicht verhaltenn, undt seint dihr mitt gnaden gewogenn . . .

(16) Moritz an Johann Georg[3]
Cassel 24. Dec. 1616

. . . E.Ld. widerantwortliches undt unsern alumnum undt bestelten organisten Heinrich Schützen betreffendes schreiben ist uns gestern abendt zu recht eingehendigt worden, darauss wir gern vernehmen, daß er Schütz sich also Verhalten, dass E.Ld. mit Ihme und seinen Diensten bisshero genedigst zufrieden gewesen, möchten auch nichts lieber wüntschen, alss dass wihr deroselben mit seiner gentzlichen uberlassung begehrtermassen wihlfahren könten, wihr mögen aber E.Ld. unangemeldet nicht lassen, dass es umb Unserr Music eine Viel anderr gelegenheit hatt, als E.Ld. vielleicht vorbracht sein mag, Sinthemahl nicht allein die von Ihro angedeuten subiecta nicht vorhanden, Sondern es hatt auch umb Ihnen Schützen diese absonderliche beschaffenheit, dass wan wihr schon seiner bey unser Music missen köndten, man doch seiner in anderwege schwerlich enthraten würde, gestalt wihr dan in Unsern nähern schreiben (desswegen)[4] etwas andeutung gethan, welches unser vorhaben wihr nochmals schwerlich, ja wohl garnicht, alss durch Ihnen Schutzen zue werck richten könnten, Bitten demnach gantz freundtlich E.Ld. es im unbesten nicht vermercken wollen, dass wir die Unserigen hierunter nicht ausser acht lassen noch unss seiner Schützen also gentzlich begeben könnten, dan sie unss gewisslich zutrauen mögen, dass wihr niemahls einige gelegenheit Ihr angenehme undt behegliche Dienste zu erweisen mit willen verabseumet, soll unss auch Itzo undt künfftig nichts mehr angelegen sein, als dass (wass)[4] wie E.Ld. in dero schreiben sich Vetter: und Söhnlich zue unss versehen, im werck selbsten also erfolgen möge, undt damit E.L. umb so viel desto weniger hieran zu zweiveln habe, so wollen wihr deroselben zue freundtvetterlichen gefallen, wie ungelegen es unss auch (sonst)[4] vorfelt, geschehen lassen, dass offtberührter Schütz sich noch ein zeitlang in dero Diensten wesentlich uffhalten undt dero Music zu dem gewüntschten zuestandt bringen möge, der freundtlichen Zuvorsicht E.L. Ihnen als dann undt nach ver-

[1] Dieser Brief liegt als Ausfertigung vor; Moritz hat dann wieder hineinkorrigiert. Schließlich scheint der Bescheid nicht abgesandt zu sein, da Moritz am nächsten Tag Joh. Georg den neuen Vorschlag unterbreitet, Schütz ganz zu behalten und als „Kapellmeister von Haus aus" Cassel zu belassen. Bisher nicht veröffentlicht.

[2] Unleserlich.

[3] Entwurf vom 23. Dez. 1616 in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung 24. Dez. 1616, Sachsenchronik, S. 510 (das Datum ist dem Antwortschreiben vom 1. Januar 1617 entnommen), Erich H. Müller, S. 24.

[4] Im Entwurf.

richten solchen werck nicht lenger uffhalten, sondern obgedachte unserr und der unserigen gelegenheit freundlich in acht nehmen, und Ihnen zue unsern Diensten wider anweisen werden, (Unter dessen wünschen E. Ld. wihr zu dem einstehenden neuen Jahr)[1] ⟨alls wünschen wir E.L. von Gott dem allmechtigen viel Glücks undt heils und dass sie neben Ihren lieben angehörigen solches undt vielnachfolgende mehr in gutter gesundtheit undt allen erspriesslichen Fürstlichen wolstandt an undt uffnehmen (erleben undt überleben mögen)[1] undt bleiben E.Ld. zu aller angenehmer möglicher Diensterweisung gantz geflissen⟩[2] . . .

Wofern aber E.L. mit dieser unser erklerung über verhoffen nicht zufrieden sein könte, damit sie den nachmals unser guten zuneigung desto mehr vorsichert werde, So wollen wir derselben entlich hirmit vorgeschlagen haben, Ob es nicht dahin zu richten, das wir ihnen Schützen zwar gentzlich doch also E.L. uberlissen, das der nichts desto weniger in unser Hausbestallung verpflichten bliebe, damit wir uns seiner in bisweilen und zu vorfallenden gelegenheiten
gleichfalls gebrauchen möchten, inmassen den E.L. nicht unbewusst, das solches unterschiedtlich allso practicirt wirdt, unt wie wir nicht anderst wissen, sie selbst den Praetorium auch allso bestallen lassen. Schliesslich nachdem wir durch gotliche verleihung nuhnmehr das einstehende neue jahr eintretten . . .

(17) Johann Georg an Moritz[3]
Dresden 1. Jan. 1617

. . . von dem allmechtigen wünschen wir E.Ld. und allen dero angehörigen aus treuem Herzen dieses und noch viel volgender glückseliger Neuer Jar, langes leben, bestendige Leibes gesundtheit und allen gedeilichen Fürstlichen wolstandt, und haben derselben wideranttwortt vom dato Cassel den 24 Dezembris abgewichenen 1616. Jars, zu recht empfangen, auch wessen sie kegen uns wegen Heinrich Schüzens genzlicher uberlassung sich freundvetter: und väterlich erklert, daraus mit mehrern vernommen, Wie nun an E.L. zu uns tragenden getreuen auffrechten affection wir niemals im wenigsten gezweiffelt: Also seind wir deren durch diese derselben gutwillige bezeigung, und dass sie unserm beschehenen ansuchen auch mit Irer ungelegenheit (angelegenheit)[4] freundlich raum und stadt gegeben, umb so viel mehr versichert, Bedancken uns derowegen billig zum höchsten, und wünschen dobeneben die gelegenheit, dieses alles umb E.L. hinwider inn einem mehrern freundvetter: und Söhnlich zu beschulden, uff welchen fall wir uns darzu gewiss iederzeit williger denn willig befunden lassen wollen: Allein wolten wir, dofern es nicht wider dieselbe sein möchte, nochmals bestes vleisses gebeten haben, Sie wolten ferner freundlisch bewilligen und geschehen lassen, damit er Schüze, in unserer Bestallung einzig verbleiben möchte, angesehen, daß doch E.L. so wol sein, als anderer unserer diener, wann Sie deren begeren, und wir Sie nur immer zu entrathen, je bissweiln zu vorfallenden gelegenheiten mechtig sein können, Der freundlichen Zuversicht, Sie werden dieses unser anderweit ansuchen im besten vermercken, und wie Sie uns zu sondern hohen Dancknehmenden gefallen, das mehrere gewilligt, also inn dem mindern ebenmessig keine Feilbitte thun lassen, sich auch dessen zu uns hinwider versehen und getrösten, dass inn alle dem, dorinnen E.L. nach möglichkeit

[1] Im Entwurf durchstrichen.

[2] ⟨ ⟩ dieser Schlußabschnitt des Entwurfs ist weggelassen und dafür am nächsten Tag das folgende hinzugefügt (die Ergänzung vom 24. Dezember 1616 ist in den Marburger Akten [wahrscheinlich um 1880] irrtümlich mit dem 23. Dez. 1616 datiert.

[3] Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang: Ziegenhain am 15. Januar 1617. Unterschrift: Johann Georg p.m. Entwurf: Sachsenchronik, S. 511.

[4] Im Entwurf.

wir freundlich zu willfahren wissen, zu keiner Zeit an uns der wenigste mangel verspürt werden solle. Soviel sonsten Michaelem Praetorium anlangt, haben wir demselben zwar bisshero ein gewisses Jargeldt verordnet, Es ist aber solches von uns allein dohin angesehen gewesen, damit wenn wir In erfordert, mann der Reise und Zehrungskosten halben desto bas mit Ime abkommen können, Inmassen wir In dann eben der Ursachen, und dass er von des Herzogs zu Braunschweig Ld. vornemlich bestellet, wir auch seiner bey derselben ohne diss ieder Zeit mechtig sein können, inn unsern pflicht nicht nehmen lassen. Wolten wir Euer L. also hinwider nicht bergen, die wir sampt den Irigen dem allmechtigen zu aller prosperitet und langwirigen wolergehen nochmals ganz treulich empfehlen thun.

(Gegen E.L. tuh ich mich der beschehenen willfehrung ganzsfreundtlichen bedancken verschulde widerum deroselben wo ich nur kan, und bitte E.L. nochmahls ganzs freundlichen, sie wollen sich in dem ubrigen folgens erkleren, wie mein ganzs Söhnliches furtrauhen, zu E.L. stehnt)[1] . . .

(18) Moritz an Johann Georg[2]
Ziegenhain 16. Jan. 1617

. . . Euer Ld. beyde Schreiben[3] hatt deroselben leibdiener mihr gestrigen 15ten huius wohleingehendiget; bedannke mich zuforderst vor Euer Ld. freundtliche gratulation zum eingetretenen neuen Jahr, wie auch dero so freundtmilden anerbietens gantz dienstfreuntlich wünsche deroselben undt allen Ihren Ld. angehörigen hinwiderumb von dem almechtigen treuen Gott Alles gelück wohlfart undt bestendige beharliche gesundheit, das es Euer Ld. sambt den Ihrigen immer so gern nach wunsch ergehen kann, Ich wünsche es deroselben noch als Dausentmahl besser. Die hauptsach undt dero albereit habenden Diener Schützen betreffend, erfreue ich mich nicht wenig, das nicht allein meine geringe wilfahrung Euer Ld. so anstendig gewesen, sondern auch das sein Schützens Person und Dienste deroselben, so ahnnemblich, das sie seiner nachmals gantz ohne fernere limitation begehren.

Gleich wie ich mich nuhn gahr balt erinnern können, das er E.L. angeborener Unterthane[4], undt dahero Schüldig ist Vor allen anderen herrschafften E.Ld. zu dienen, also hab ich mich auch: wie wohl ich verhofft hatte E.L. mihr erstgebene freundliche resolution allen umbständen nach sich freundtlich hetten contentiren mögen, nunmehr gern dahin resolviert, Euer Ld. auch in dero ferneren freundtlichen suchen Dienst freundtlich zu wilfahren, Undt ob mihr wohl etwas Schwehr eingehen, das ich Ihne gantz quitiren, undt zu der jezigen intention darzu Ich seine Person auferzog Undt anfüren lassen entraten soll, so ist undt soll mihr doch vihlliber sein E.L. guten bestendigen favor undt affection durch diese geringe fernere freundtliche einwilligung zuersehen, als meines privati halben daran den geringesten mangell erscheinen zu lassen.

Wünsche also Euer Ld. zu dem nuhnmehr gantz überberlassenen undt verhoffentlich treuen: auch also qualificirten Diener, der E Ld. mitt der Zeit in mehrerm undt besserem wirt treue Vornehme Dienste leisten können, von dem almechtigen gelück undt Segen undt bitte sie freundtdienstlich daneben, Sie wolle gedachten Henrich Schützen auch umb meinetwillen desto ehir gd. lassen befohlen sein, mitt ferneren angehensten erbieten, worinnen ich auch sonsten E.L. alle gebührliche mügliche Undt behagliche Dienste treue freundtschafft undt aufrichtige affection erweisen kan,

---

[1] Nach Ausfertigung handschriftlich hinzugefügt.

[2] Entwurf in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung: Sachsenchronik S. (505 u.) 515 (sehr fehlerhaft wiedergegeben), Erich H. Müller, S. 24.

[3] Nur eins bekannt.

[4] In dem unbekannten Schreiben ist wohl von Johann Georg ins Feld geführt, daß Schütz sein Landeskind ist.

oder vermagk das ich darzu iederzeit willig undt bereit soll undt will erfunden werden Euer Ld. hirmit mich undt meine angehörige zu bestendig gutter affection uns sambtlich aber in des allerhochsten treuen Gottes genedige sichere bewahrung treulich entpfehlent . . .

(19) Johann Georg an Moritz[1]
Moritzburg 17. Febr. 1617

. . . Uns ist E.L. iüngstes antwortt schreiben, inn welchem Sie sich freundvetterlich erklert, dass Sie uns dero gewesenen Diener, Heinrich Schüzen, nunmehr genzlich zu überlassen gemeint, wol zubracht worden. Wie wir nun solche E.L. erklerung ganz gerne vernommen, auch dieselbe uns hierinnen eine gar grosse und sonderbar angenehme freundschafft erwiesen: Also thun wir uns derowegen gegen E.L. freund: Vetter: und höchlich bedanken, auch unser voriges erbieten, diese willfahrung bey begebender occasion umb E.L. nach müglichkeit zu verdienen, hirmit repetiren und dieselbe dessen noch einsten versichern, wünschende, dass sich förderlich eine gelegenheit wodurch wir diss unser erbieten effectuieren könten, ereignen möchte.

Und weil obgedachter Heinrich Schüz sich izo nach Cassel zu begeben, seine sachen aldo vollends abzuholen und von E.L. underthenig abschied zu nehmen bedacht, haben wir Ime diss unser schreiben, solches E.L. zu überantwortten, zugestellet: Freudlich bittende, dieselbe wolten die gnad, damit Sie Ime Schüzen, bisshero zugethan gewesen, continuiren, was auch unbeschwert bey dieser gelegenheit Ihres und der Irigen zustands, den wir anders nicht denn glücklich zu sein verhoffen und wünschen berichten, Und wir thun hirmit E.L. und dero verwandten inn des allerhöchsten väterliche protection und beschirmung treulich bevelen . . .

(20) Moritz an Johann Georg[2]
Cassel 20. März 1617

. . . E.L. näheres schreiben ist uns durch heinrich Schützen woll eingehandigt worden, daraus wir zuforderst dero gute gesundtheit, unt dam das sie die von uns verlangt und bewilligte gantzliche uberlassung seines Schutzens so freundtlich vermercket, freundvetterlich und gerne vernommen. darauff (nechst freundlicher Dancksagung vor diese angenehme communication)[3] E.L. wir hinwiderumb nicht pergen, das wir und unsere lieben angehörigen und gleichfalls Got sey lob bei noch zimlich (bey) gutem zustande (untwesen)[3] befinden, inmassen E.L. mehrgedachten Schutzen unterthenigst berichten kan, welchen wir noch in genedigem Ernst dahin angewiesen, das er vor hoffentlich getrewe angenehme Dienste seinem besten vermögen nach wissen soll undt wirdt, zu welchem ende denn E.L. wir ihnen nochmalls hiermit recommendieren, mit freundtlicher bitt Das sie sich versichern wolle, so wir deroselben in einem mehrern und grossern kunftig wilfahren können, E.L. es an unserm guten willen und wohlgemeintten vorsatz nicht ermangeln soll. welches E.L. bey dieser gelegenheit wir in Antwort nicht verhalten wollten. uns sämtlich dem (genedigen reiche)[4] gnadenreichen Schutz[5] Gottes treulich emphelent. Datum Cassell den 20 Marty 1617 Moritz

---

[1] Entwurf: Sachsenchronik, S. 516. Ausfertigung in Marburg, Staatsarchiv. Eingang: Cassel 10. März 1617.

[2] Entwurf in Marburg, Staatsarchiv. Ausfertigung: Sachsenchronik, S. 516.

[3] Im Entwurf am Rande hinzugefügt.

[4] Im Entwurf. [5] In der Ausfertigung.

(21) Moritz an Johann Georg[1]
Cassel 11. Jan. 1619

... E.L. mögen wir freundlich nicht bergen, welchergestalt unser gewesener Kapellmeister George Otto, unlängst Todes verblichen, also dass es nunmehr an deme ist, dass wir dessen erledigte Stelle gerne mit einer anderen tüchtigen und wohl qualifizirten Person je eher je besser ersehen wollten. Was wir aber bei unser Musik oder sonsten dieser Oerter jetzt niemand, dessen wir uns hierzu füglich gebrauchen möchten, ausfindig machen können, also werden wir gemüssigt E.L. (inmassen hiermit aufs fleissigste und emsigste geschieht) freundlich zu ersuchen, Sie uns den hohen angenehmen Gefallen erweisen und wie wir deroselben dabevor unsern gewesenen Alumnen Heinrich Schützen zu damaliger Gelegenheit aus freundvetterlicher affection überlassen, Sie uns denselben nunmehr und weil E L mit andern seines Gleichen seitdem zweiffels ohne genugsam versehen sein werden, wiederumb und zu angedeutetem Ende zukommen lassen wolle. Und thun wir uns auch umb so viel desto mehr einer gewärtigen willfährigen Antwort zu E.L. diesfalls versehen, dass obgedachter unser nunmehr verstorbener Kapellmeister George Otto selige gleichfalls von Torgau aus dem Lande zu Meissen gebürtig gewesen, also dass es scheint, ob habe unsere musica in so geraumer Zeit nunmehr gleichsam hergebracht, dass sie von derer Landsleuten regiert und geführt werden müssen. Wir versichern E.L. auch hiermit, dass wie sie uns durch diese verhoffte freundliche Willfahrung eine sonderbare sehr hohe Freundschaft und Gefallen erweisen werden, dass wir es also auch die Tage unsers Lebens mit dankbarem Gemüth zu erkennen und nach äusserstem unsers Vermögens in dergleichen und sonsten zu erwiedern uns angelegen sein lassen wollen, Erwarten also dero förderliche Resolution hierauf uns sämmtlich der gnädigen Obacht Gottes getreulich empfehlend ...

(22) Johann Georg an Moritz[2]
Dresden 25. Jan. 1619

... E.L. unterm Dato Kassel den 11. Januar dieses 1619ten Jahres ist uns zurecht und wohl zukommen, daraus wir denn mit mehrerem vernommen haben, was sie wegen Abfolgung unsers bestallten Kapellmeisters Heinrich Schützens bei uns freundlich suchen. Nun wollen wir E.L. gewiss dafür achten, und wir deren in allem möglichen freundlich zu willfahren ganz geneigt. Es werden aber dieselben sich sonder zweiffel erinnern, aus was Ursachen, wir bei E.L. umb seine, Schützens gänzliche Überlassung vor dessen an u solche endlich zu sonderbarer unserer Satisfaktion bei ihr erhalten, haben ihn auch darauf dermassen in unsere Bestallung beständig angenommen, mit allerhand bequemlichkeit versehen und die Direktion unsers ganzen Chori musici anbevohlen und vertrauet, dabei er sich denn also bisher erwiesen, dass wir mit ihm in Gnaden wohl zufrieden sein können und sehen daher wir nicht, weil wir mit dergleichen subiectis unter unserm in dieser Profession bestalleten nicht versehen, durch die wir diese seine Stelle zu versehen, wie wir uns seiner ohne Schaden unserer Musik begeben oder ihn wieder dimittieren können, zumal da auch unser alter voriger Kapellmeister nunmehr eines solchen hohen Alters und ohne Leibeskräften dermassen unvermögend, und wir ihn weder in der Kirch noch vor der Tafel zum Dienste mehr zu gebrauchen wissen. Zu dem hat auch erwähnter Schütz auf unser selbst vielfältiges Ermahnen sich in eine Heirat allhier eingelassen, da er sich denn wegen seiner zukünftigen Vertrauten, Eltern und Freunde dahin verpflichten müssen, von diesem Ort und aus diesem unsern Dienst sich nicht zu wenden, sondern in demselben zu kontinuieren und zu verharren. Wenn denn aus dem Allen E.L. zur Genüge vernehmen und wir seines Schützens nicht zu entrathen, es auch dessen Person halben also bewendt, dass er nunmehr allhier stark angebunden also bitten wir ganz freundlich, sie wollen, dass wir Ihren Such nicht statt thun mögen in ungutem nicht verdenken ...

---

[1] Sachsenchronik, S. 517.
[2] Sachsenchronik, S. 518.

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

## Sommersemester 1935

(Schluß des in Heft 6/7 beginnenden Verzeichnisses)

Abkürzungen: Vorlesungen und Übungen ohne Angabe der Stundenzahl (in Klammern) sind einstündig.

| | | |
|---|---|---|
| Ch = Chor | G = Gesang | Mw = Musikwissenschaft |
| ChÜ = Chorübungen | H = Harmonielehre | mw = musikwissenschaftlich |
| CM = Collegium musicum | I = Instrumentation | O = Orgelspiel |
| CMi = Coll. mus. instrumentale | Ik = Instrumentenkunde | P = Partiturspiel |
| CMv = Coll. mus. vocale | K = Kontrapunkt | PS = Proseminar |
| F = Formenlehre | Mg = Musikgeschichte | S = Seminar |
| fA = für Anfänger | mg = musikgeschichtlich | St = Stimmbildung |
| faF = für Studierende aller Fakultäten | mh = musikhistorisch | Th = Theorie |
| fF = für Fortgeschrittene | Mth = Musiktheorie | Ü = Übungen |

**Leipzig.** Prof. Dr. H. Schultz: Musik des Mittelalters (2) — Joseph Haydn — PS: a) Vorkurs: Musikalische Stilkunde (durch Dr. Husmann); — b) Hauptkurse: 1. Virginalisten, Clavecinisten, Clavichordmeister (Referate) (2); 2. Die Tabulaturen (Paläographie IV) (2) — S: Vom Liedschaffen der Lutherzeit (2) — CMv: Mittelalterliche Musik (durch Dr. Husmann) (2) — CMi: Opern und Serenaden (2).
Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der romantischen Oper (2) — Siegfried Wagners Leben und Werke — Ü: Lektüre von Schriften romantischer Musiker (von Weber bis Wagner).
Prof. D. Dr. Doerne: Das evangelische Kirchenlied (Geschichte und kirchlicher Gebrauch).
Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. H. Grabner: H fF — K II (dreistimmiger linearer Satz) — K fF — Kanon und Fuge — Lied- und Motettenkomposition, Volksliedbearbeitung — P.
Studienrat Kranz: O (für Theologen).

**Marburg.** Prof. Dr. H. Stephani, Universitätsmusikdirektor: Das deutsche Lied — Frühklassik und Hochklassik in der Musik (2) — Mw S: Ü zur Musik der Frühklassik und Hochklassik (2) — Kirchenmusik — K, Kanon und Fuge (mit Ü) — CMi (2) — O fF (2) — Chsingen (2).
Privatdozent Dr. H. Birtner: Geschichte und Wesen der deutschen Musik (2) — Mw S: Ü zur Geschichte der deutschen Musik: Deutsche Romantik (2) — Einführung in das Lesen und Spielen von Partituren — Mw PS: Ü zur Geschichte der musikalischen Schriften: Mensuralnotation — CMv: Deutsche Chmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (2).
Oberlyzealmusiklehrer H. Engelhardt: O fA (2).

**München.** Prof. Dr. R. v. Ficker: Die deutschen Klassiker Haydn - Mozart - Beethoven (2) — Notationskunde (2) — Mw S: Ü (2).
Prof. Dr. A. Lorenz: Übersicht über die abendländische Mg, nach den Grundsätzen der Generationenlehre (faF) (2) — Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg" (faF) (2) — H I. Teil (2) — H fF — Ü im Analysieren von Musikstücken — Musikalische F (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Die Musik des 16. Jahrhunderts (von Josquin des Près bis Orlando di Lasso) (2) — Mw SÜ fA, 2. Teil (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Zum Gedächtnis des 250. Geburtstags Georg Friedrich Händels: Händel als Opernkomponist, mit besonderer Berücksichtigung der gegenwärtigen Händel-Opern-Renaissance (2) — Mw Ü fA und fF (2).
Prof. Dr. H. H. Borcherdt: Ü des Instituts für Theatergeschichte: Richard Wagner.
Prof. Dr. K. Huber: Ü zur psychologischen Volksliedkunde (2).

**Münster (W.).** Privatdozent Dr. W. Korte: Musik des späten Mittelalters und der Renaissance (2) — Mw HauptS: Ü im Anschluß an die Vorlesung (nur für Doktoranden) (2) — VorS: Ü zur Generalbaßpraxis (mit schriftlichen Arbeiten) — CMiv (faF) (je 2).
Lektor W. Lilie: Geschichte und Th des Gregorianischen Gesanges — F des Gregorianischen Gesanges I: Die gebundenen Formen — Praktische GÜ.
Beauftragter Dozent Dr. K. Ameln: Liturgie, ChG, Gemeindelied und O im evangelischen Gottesdienst — Praktische Ü im liturgischen Singen — Kirchenmusikalische Arbeitsgemeinschaft (Akad. KirchenCh) faF (2).

**Prag.** Deutsche Universität. Prof. Dr. G. Becking: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Mit musikalischen Vorführungen (3) — Mw S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer und Besprechung neuerschienener Literatur (2) — Mw PS: Ü zur Volksmusik (2) — Mth für Musikhistoriker — CM: Gemeinsame Besprechung und Aufführung alter Musik: a) Orchester (2); b) Ch (2).
Privatdozent Dr. P. Nettl: wird nicht lesen.
Lektor Dr. Th. Veidl: K fF ($1\frac{1}{2}$) — GeneralbaßÜ ($1\frac{1}{2}$).

**Rostock.** Privatdozent Dr. E. Schenk: Musik des Mittelalters (2) — Richard Strauß als Sinfoniker. Mit Demonstrationen (faF) — S: Mittelalterliche Notationsprobleme (2) — Mth Kurse (faF): H (2) — K (2) — CMiv: AufführungsÜ alter Musik (faF) in Ch und Orchester (je 2).
Beauftragter Dozent Dr. E. Mattiesen (Theol. Fakultät): Schütz und Bach (mit Demonstrationen) — Ü im liturgischen Altarsingen (2) — O.

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Keller: Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (Scarlatti bis Mozart) — Franz Schubert — Akademisches Orchester (2).

**Tübingen.** Hilfsassistent Dr. K. F. Leucht (vertretungsweise beauftragter Dozent): Mw S: Ü aus neuerer Mg (Arbeitsgemeinschaft, hauptsächlich für Doktoranden) (2) — Mw PS: Notationskunde, Quellen der Musik des Mittelalters (2) — H fA — H fF — K — Akad. Orchester (2) — Ü im ChG (Akad. Musikverein) (2).

**Wien.** Prof. Dr. R. Lach: Abriß der Mg IV (2) — Die Musik der Gegenwart im Lichte der musikalischen Entwicklungsgeschichte — Hauptprobleme der Musikästhetik (2) — Mw Ü (2) — Gemeinsam mit Prof. Orel: Notationsgeschichtliche Ü fA (Vorbereitung für die Aufnahme in das mw S, Kolloquiumsverpflichtung) (2) — Gemeinsam mit Prof. Dr. Haas: Ü in Bibliographie und Quellenkunde (Vorbereitung für die Aufnahme in das mw S, Kolloquiumsverpflichtung).
Prof. Dr. A. Orel: Ü zur neueren Mg (2) — Probleme und Gestalten der österreichischen Musik II — Mg des 16. Jahrhunderts II (2) — Gemeinsam mit Prof. Dr. Lach: Notationsgeschichtliche Ü fA (2).
Prof. Dr. R. Haas: Allgemeine Operngeschichte II (2) — Gemeinsam mit Prof. Dr. Lach: Ü in Bibliographie nnd Quellenkunde.
Prof. Dr. E. Wellesz: Die Kammermusik der Klassiker II — Neumenkunde — Ü zur byzantinischen Kirchenmusik.
Lektor W. Tschoepe: Kurse zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in das mw S: H (2) — K (2) — F und I (2).
Lektor Dr. A. C. Hochstetter: Kurse (wie Tschoepe): F (Fortsetzung) — H (Fortsetzung) (2) — K, strenger Satz (Fortsetzung) (2) — Praktische Ü in der H.
Lektor H. Daubrawa: Über den traditionellen Choral (Th und praktische Ü aus dem Graduale Romanum, Lesen alter Schlüssel und Choralbegleitung auf der Orgel).
Lektor F. Moser: St für den SoloG (2).
Lektor F. Pawlikowski: Stimmschulung mit besonderer Rücksichtnahme auf den ChG (2).
Prof. (an der Akademie für Musik) Fr. Habel: Th und Praxis der katholischen Kirchenmusik (2) (für katholische Theologen).
Schuldirektor i. R. F. Kemmler: Harmoniumspiel und Einführung in das evangelische Kirchenlied (2) (für evangelische Theologen).

**Würzburg.** Prof. Dr. O. Kaul: Das deutsche Kunstlied seit Schubert (2) — Mw Ü (fA und fF) (2) — CM: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik.

**Zürich.** Prof. Dr. F. Gysi: Von Lully bis Honegger. Abriß der französischen Mg von 1650 bis zur Gegenwart (2) — Die Instrumentalsuite und verwandte Formen — MwS: Studien zu Schumanns Kunst und Ästhetik. Lektüre seiner Schriften.
Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez: Joh. Seb. Bach — S: Repetitorium der gesamten Mg — CMvi: Besprechung und Durcharbeitung ausgewählter Vokal- und Instrumentalwerke von Bach (2).

# Bücherschau

**Abert,** Anna Amalie. Die stilistischen Voraussetzungen der „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, herausgeg. von F. Blume, Heft 2.) — 8°, VIII und 239 Seiten. Wolfenbüttel 1935, Georg Kallmeyer.

Mit der vorstehenden Schrift (einer Berliner Dissertation, unter der Anleitung F. Blumes entstanden) stellt sich die Tochter Hermann Aberts erstmals — und wie sogleich hinzugefügt sei — in vortrefflicher Weise den Zünftigen vor. Die Haupteigenschaften der Abertschen Wissenschaftlichkeit: seine eminente Gründlichkeit und Sachbeherrschung, die lebensvolle Anteilnahme am Stoff, verbunden mit einem außerordentlichen Einfühlungsvermögen scheinen sich auf die Tochter vererbt zu haben, die ihr weitschichtiges Thema mit einer Sicherheit und Konzentration auf die einmal herausgearbeiteten Grundgedanken bewältigt, die weit über das übliche Dissertationenniveau hinausgehen. Schade nur, daß die Verfasserin ihre reiche Gedankenarbeit nicht auch im Titel des Buches in einer angemessenen Weise ausgeprägt hat. Wenn auch Schützens hochbedeutsame „Cantiones sacrae“ von 1625 den Ausgangspunkt der Untersuchungen gebildet haben, so stehen sie doch nicht eigentlich im Mittelpunkt, sondern stellen im Grunde genommen das Ziel dar, auf das die, auf 150 Seiten ausgebreiteten „Forschungen zur Geschichte der Motette von 1570—1625“ hinsteuern. So wäre es vielleicht zweckmäßiger gewesen, die Sonderanalysen der „Cantiones sacrae“ an das Ende der Arbeit zu stellen (anstatt an den Anfang, wie es die Verfasserin tut) und die geschichtlichen Betrachtungen in einem wirkungsvollen Crescendo auf dieses Ziel hin anzulegen. Das Ganze würde dann mit Fug und Recht Titel und Rang einer Motettengeschichte (oder mindestens „Beiträgen“ dazu) in dem genannten Zeitraum beanspruchen dürfen. Der reiche Inhalt des Buches wird übrigens auch dadurch verschleiert, daß ein aufklärendes und das Studium der Arbeit wesentlich erleichterndes Inhaltsverzeichnis fehlt. Wer sich durch die 231 Seiten nicht hindurch „gearbeitet“ hat, ahnt überhaupt nicht, welche Vielzahl von deutschen und italienischen Motettenkomponisten vor, um und nach 1600 unter gemeinsamen, zeitgeschichtlich aktuellen Grundbegriffen in einer kurzzügigen und infogedessen umso eindrucksvolleren Darstellung in den geschichtlichen Ablauf eingeordnet und in ihrer jeweiligen Eigenart herausgehoben wird. Das sind vielleicht mehr oder weniger Äußerlichkeiten, ihre Berechtigung und Bedeutung darf man jedoch nicht unterschätzen.

Übergangszeiten sind bekanntlich für die wissenschaftliche Untersuchung von besonderem Reiz, freilich auch problembelasteter, als ausgereifte Stilepochen. Die erhöhte Dynamik der Strömungen und Gegenströmungen in den Jahren und Jahrzehnten „zwischen den Epochen“ erfordert eine gewisse Hellhörigkeit und Instinktsicherheit in der Aufspürung dessen, was zum Lichte ringt. Die Verfasserin zeigt, daß sie in ihren rein stilgeschichtlichen Untersuchungen den Sinn für das Erkennen derartiger stilistischer Umlagerungen besitzt. Die Motette zwischen Renaissance und Barock darf eine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, da es sich hier um tiefgreifende Gestaltänderungen einer Gattung handelt, die in der Josquinischen Ära zur höchsten und reinsten Entfaltung gelangt war, im Laufe des 17. Jahrhunderts jedoch immer stärker (auch als liturgische Gebrauchsmusik) in den Hintergrund trat. Die erste Phase dieser Umwandlung, eben das von A. A. Abert geschilderte Halbjahrhundert, wird dadurch gekennzeichnet, daß die Motette zäh ihre bisherige Eigenart zu wahren sucht, in der Folge jedoch (gegen 1600) in wechselndem Maße, vornehmlich durch italienische Antriebe bestimmt, madrigalische, monodische und konzertante Züge aufnimmt, d. h. eine sichtbare Barockisierung erfährt. Es ist ein besonderer Vorzug der Arbeit, daß dieser Grundgedanke immer wieder aus den zahlreichen Einzelanalysen hervorleuchtet, wodurch die Fülle des Dargebotenen leicht übersehbar wird.

Innerhalb der motettengeschichtlichen Darstellung, die dreiviertel der ganzen Abhandlung einnimmt, wird zunächst die Musik am Kasseler Hof untersucht, wo der junge Schütz unter Georg Otto seine erste musikalische Unterweisung erhielt. Die Abhängigkeit Ottos von Lassos Motettenschaffen, wenn auch im Sinne einer Verhandwerklichung und Typisierung des großen Vorbilds, ist die Veranlassung, Lassos Motettenstil in Grundzügen zu untersuchen, der nach der Verfasserin ausführlicher Begründung nicht nur der Ausgangspunkt der gesamten deutschen Motettenkomposition des letzten Jahrhundert-

drittels ist, sondern auch bereits die ersten Anzeichen zur Barockisierung der Motette enthält. Ein neues Text-Musikverhältnis (lebendige Erfassung textlicher Einzelzüge) ist in erster Linie dafür maßgebend, das bei Otto noch nicht sichtbar ist. Auch das Wort-Tonverhältnis ist von weittragender Bedeutung, Lasso ist hier noch tiefer in der Vergangenheit verwurzelt, er kennt noch eine „indifferente", Otto dagegen bereits eine „sinngemäße" Deklamation. Sehr anschaulich und aufschlußreich werden nun bei einer Reihe weiterer Meister diese Probleme, die bald mehr konventionelle Textgestaltung in der Art einer „überpersönlichen motettischen Feierlichkeit" und die in die Zukunft weisende „Textausdeutung" durch Kontrastbildungen (in Tonsatz, Deklamation usw.) verbunden mit „sinngemäßer" oder gar „beseelter" Deklamation verfolgt. So z. B. bei Gallus, dessen neuartige Formbildungen (Refrain- und Rahmenformen) besonders interessieren, da sie über den Stil der „allmächtigen" Münchener Schule hinausgreifen und bereits an Giov. Gabrieli erinnern. In einem weiteren Kapitel, das von den Komponisten der deutschen „Lasso-Nachfolge" handelt, versucht die Verfasserin Künstler wie G. Dreßler, J. a. Burck, Meiland, Mancinus und Lange in ihrem an Lasso gebildeten Traditionalismus zu erfassen, während sie eine jüngere Generation um 1600, aus der vor allem H. Praetorius, Aichinger, Raselius und M. Franck hervorragen, dadurch charakterisiert, daß diese Meister bald mehr, bald weniger die Regeln der Tradition durchbrechen, indem sie die Gattungsgrenzen verwischen und prägnante madrigalische Motive, rasche villanellische Deklamation, konzerthafte Züge — alles zum Zweck einer gesteigerten Textausdeutung — in ihren Motetten ausprägen. Die Nähe und Wirksamkeit der italienischen Einflußsphäre ist damit zugegeben. Das verdient umsomehr hervorgehoben zu werden, als hiermit einwandfrei klargestellt ist, daß die Berührung mit italienischem Stilgut schon im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nicht nur auf Hasler und (mit einigem Abstand) auf M. Praetorius beschränkt blieb, sondern auch noch andere bedeutende Köpfe erfaßt hat. Blumes Hypothese von einer bodenständigen Eigenentwicklung der deutschen bzw. nordischen Musik bis zum Beginn des großen Krieges wird damit auf das richtige Maß zurückgeführt. Die Verfasserin ist indessen zu stark beeindruckt von der Blumeschen Hypothese, sie schränkt daher ihre eigenen Feststellungen über das Auftauchen der italienischen Stilformen z. T. wieder ein (besonders im folgenden Kapitel, wo die „Überwinder der Lasso-Nachfolge" behandelt werden) und verkleinert die Bedeutung der italienischen Stilidiome, was vereinzelt zu Widersprüchen führt. Es wird gewiß niemand behaupten wollen, daß all diese Meister, und auch später Schütz, mit der Rezeption italienischer Stilformen zu Italienern geworden wären. Dazu bedarf es noch anderer Dinge als formaler Stilmanieren. Und aus ihrer Haut konnten die Deutschen — weder Hasler, Schütz oder H. Albert, noch Händel, Gluck oder Mozart — glücklicherweise nicht heraus, trotz stärkster Entgegennahme südlicher Anregungen. Es ist ja gerade das eminent Deutsche, daß all diese Anregungen nur Formen gewesen sind, die jene Künstler in einem spezifisch deutschen Sinne interpretiert und mit deutschem Geist erfüllt haben. Es ist deshalb auch keinesfalls richtig, wenn die Verfasserin später einmal behauptet, die italienische und deutsche Motette zur Zeit Lassos und A. Gabrielis seien vom gleichen Geist erfüllt. Im übrigen scheint die Verfasserin die Bedeutung des italienischen Madrigals im allgemeinen für die Gesamtentwicklung der Frühbarockmotette etwas zu unterschätzen (sie spricht häufig vom „Tanzmadrigal"). Das tritt namentlich im 3. Hauptkapitel zutage, wo zahlreiche italienische Motettenkomponisten um 1600 zur Rede stehen. In der großen Entwicklung von der Renaissance zum Barock nimmt die weltliche Gattung des Madrigals eine zentrale Stellung ein und bestrahlt gleichsam auch die geistliche Musik der Epoche. Im Madrigal gelangt in erster Linie jener Drang zur Textausdeutung erstmalig zur Entfaltung, sein Wesen ist mit dem Prädikat „spielerische Ausmalung und Symbolisierung äußerer Vorgänge und Zustände" keineswegs erschöpft. Schon im Vor-Monteverdischen Madrigal sind die „affektiven" Tendenzen neben den „deskriptiven" unverkennbar. Es wäre außerdem erst noch zu untersuchen, wieweit Lassos geistliche Musik, sofern sie zur Textausdeutung neigt, von dieser Seite, d. h. überhaupt von der weltlichen mitbestimmt ist. Schließlich muß noch hervorgehoben werden, daß der ganze „monodische" Formelapparat im Madrigal herangebildet worden ist und der Begriff der „monodischen Motette" nicht wesenhaft verschieden ist bzw. zu sein braucht von dem der „madrigalischen Motette".

Im letzten Kapitel wird an zahlreichen Beispielen die Entwicklung der Motettenkomposition in Deutschland von Schützens italienischer Reise bis zur Veröffentlichung der „Cantiones sacrae" verfolgt und deutlich gemacht, wie Scheins „Israelisbrünnlein" in die unmittelbare Nähe des Schützschen

Werkes führt. Das Überragende und Einzigartige dieses Motettenzyklus erblickt die Verfasserin mit Recht sowohl in der textlichen als in der musikalischen Seite. In jener vor allem, da Schütz in diesem Ausmaß als einziger die ichhaft gesteigerte Pathetik seiner Kompositionen auch durch die Wahl jener schwärmerisch-mystischen Andachtstexte unterstreicht, wodurch das Werk zu einer unerreichten Verkörperung der spiritualistisch-mystischen Strömungen in der lutherischen Kirche um 1600 wird, die ihrerseits die Brücke zum frühen Pietismus hinüberschlagen. Vorbildlich ist die — keineswegs atomisierende — Analyse des Werkes selbst (1. Kapitel), wo in abwägender und sorgsamer Betrachtung die verschiedenen stilistischen Erscheinungen des Werkes (vetus et nova canendi ratio) hervorgehoben und klassifiziert werden.

Unbeschadet der Einwendungen ist die Arbeit ein entschiedener Gewinn, ein wertvoller Beitrag zu dem bislang kaum erhellten Gebiet der Motettenkomposition von Lasso bis Schütz, der durch seine sichere Methodik und fruchtbaren Ergebnisse die berechtigte Hoffnung erweckt, daß der Musikwissenschaft in Anna Amalie Abert eine tüchtige Kraft zuwächst, die auch in Zukunft noch manches zu sagen haben wird.
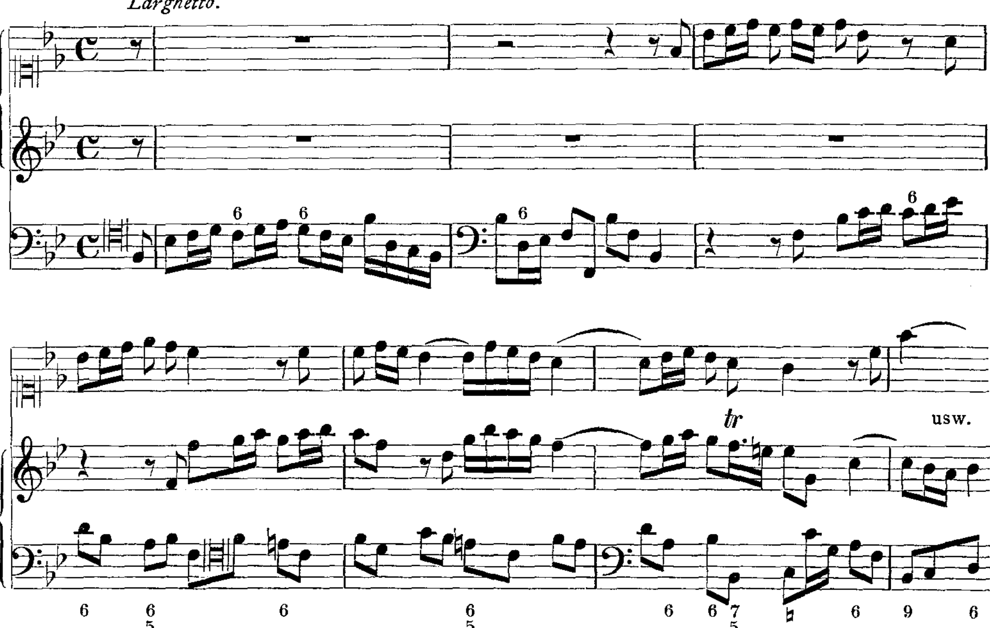
Rudolf Gerber

**Arnold,** F. T. The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass, as practised in the 17th and 18th centuries. XXI u. 914 S. Oxford University Press 1931. 126 sh.

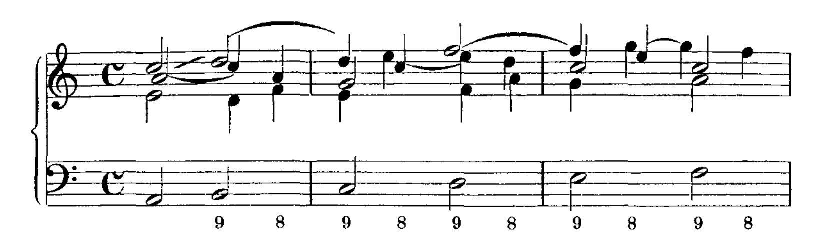
Die Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hat, gehört zu den wichtigsten und dringendsten der heutigen Musikwissenschaft, und daß sie erst jetzt zum ersten Male angepackt worden ist, liegt wohl an der erdrückenden Fülle von Material, das zu sichten und durchzuarbeiten die Arbeit vieler Jahre bedeutete, wie uns Arnold im Vorwort berichtet, eine Arbeit, die zunächst aus Liebhaberei begonnen wurde, um über gewisse Widersprüche und Unklarheiten durch Vergleichung der einschlägigen Schriften zu einem festen Standpunkt zu kommen. Umso dankbarer sind wir Arnold, daß er in so sorgsamer und gewissenhafter Weise diese Studien zu einer umfassenden Darstellung der Generalbaß-Technik des 17. und 18. Jahrhunderts ausgebaut hat. Er ist dabei, vielleicht aus allzu großer Bescheidenheit, im engsten Bereich seiner gestellten Aufgabe geblieben: er hat es weder unternommen, den Generalbaß als integrierenden Bestandteil der Aufführungspraxis darzustellen, noch ihn im Ablauf der Musikgeschichte entstehen, herrschen und abklingen zu lassen, sondern er beschränkt sich auf die Beschreibung der wichtigsten Quellenwerke und der theoretischen Grundsätze des Generalbasses. Diese selbstauferlegte Beschränkung ist zu bedauern, weil nur in der Verbindung mit der lebendigen Musik alle diese Regeln und Vorschriften ihren Sinn bekommen, sie kommt dem Werk aber insofern zu gute, als es ganz einheitlich abgeschlossen ist und eine solche Fülle sorgsam ausgewählten und durchgearbeiteten Materials bringt, daß es für künftige Stilforschungen als Grundlage dienen kann. Wir haben ja wohl Neudrucke einiger wichtiger Qellenwerke (Praetorius, Telemann, Ph. E. Bach, Quantz, aus der Frühzeit Agazzari, Ortiz, Staden u. a.), auch eine Reihe monographischer Arbeiten besonders über die Frühzeit des Generalbasses (O. Kinkeldey, Max Schneider, F. Blume, Yvonne Rokseth) aber noch keine zusammenhängende Darstellung an Hand der zeitgenössischen theoretischen Werk. Das will uns Arnold geben; den Nebenzweck einer praktischen Unterweisung im Generalbasss verfolgt er nicht. Aus der Überfülle von Traktaten und Vorreden zu praktischen Musikwerken, die sich im 17. Jahrhundert mit dem Generalbaß befassen, wählt Arnold folgende aus: Viadana, Ortiz, Peri, Caccini, Cavalieri, Agazzari, Bianciardi, Banchieri, Praetorius, Staden, Sabbatini, Albert, Ebner, Penna, Locke, Blow, St. Lambert, Werckmeister und Niedt. Unter diesen neunzehn Autoren sind neun Italiener, ferner sechs Deutsche, zwei Engländer, je ein Franzose und Spanier. Der größte Raum ist Viadana, Penna, St. Lambert und Niedt eingeräumt, und gerade für diese ausführliche Darstellung der schwerer zugänglichen Werke muß man Arnold dankbar sein. Praetorius ist nur kurz behandelt, da er seine Grundregeln von Agazzari übernommen hat. Niedts Handleitung ist uns ja auch durch Bach bekannt, der sie in der Thomasschule als Lehrbuch benützt hat. Von Viadanas Concerten, von denen schon Schneider elf als Anhang seiner „Anfänge des Basso continuo" mitgeteilt hatte, druckt auch Arnold sechs ab; leider sind das die einzigen ausführlicheren Notenbeispiele; sobald Stilfragen eine größere Rolle gespielt hätten, wäre eine Erweiterung des Notenteils unumgänglich notwendig geworden, hätte dann aber gleichzeitig erlaubt, den Text kürzer zu fassen.

Das zweite Kapitel behandelt die großen Generalbaßschulen des 18. Jahrhunderts in zeitlicher Folge, und hierher an den Anfang hätte eigentlich Niedt gehört, nicht an den Schluß des ersten, dem 17. Jahrhundert gewidmeten Kapitels. Arnold führt folgende Werke und Autoren auf: Joh. Ph. Treiber, Godfrey Keller, Francesco Gasparini, Heini-

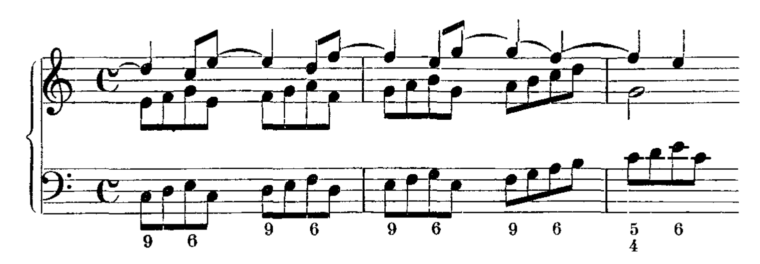
chen, David Kellner, Mattheson, G. Ph. Telemann, C. Ph. E. Bach, Chr. Gottl. Schröter, Georg Michael Telemann (der Enkel), Kirnberger und Türk. Hier sind es nun, mit zwei Ausnahmen, nur Deutsche; man vermißt Quantz, aber er ist im übernächsten Kapitel bei den „Zierlichkeiten des Generalbasses" aufgeführt. Diese Auswahl aus dem 18. Jahrhunderts hätte sich leicht noch vergrößern lassen; von Deutschen hätte Löhlein, von Franzosen Dandrieu, von Italienern Fenaroli und (obwohl damit die Grenze 1800 überschritten worden wäre) Padre Mattei angeführt und behandelt werden können. Nach dem geschichtlichen Aufriß gibt Arnold im dritten Kapitel die Grundsätze der Ausführung eines bezifferten Basses, aber lediglich nach den Grundsätzen der 18. Jahrhunderts (Heinichen, C. Ph. E. Bach), ebenso darf das folgende, von den Zierlichkeiten des Generalbaß handelnde, nur für die Spätzeit des Generalbasses Geltung beanspruchen, ganz besonders die sehr differenzierten dynamischen Vorschriften von Quantz (S. 411). Interessant (und auch auf Bach anwendbar) ist hier die Freiheit, mit der Heinichen in der Begleitung einer Arie dem Begleiter erlaubt, Imitationen einzuführen und damit selbst die Hauptstimme zu übersteigen, und so mit dem Solisten ein „concertierendes Duetto" aufzuführen:



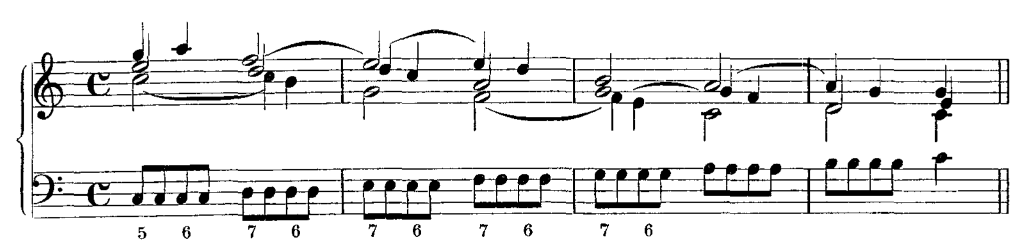

Nach der geschichtlichen Darstellung ist die zweite Hälfte des Werks einer systematischen Untersuchung vor allem der satztechnischen Behandlung des Generalbasses gewidmet; der Dreiklang (reiner, verminderter, übermäßiger) und seine Umkehrungen, ebenso der Septakkord bekommen eigene Kapitel. Dieser Teil ist nicht minder wichtig wie der erste, da er eine Zusammenstellung aller möglichen Fälle bringt, wie sie wohl seither noch nicht gegeben worden ist. So ist z. B. die dreifache Bedeutung der Ziffer 7 (als Bezeichnung eines vollständigen Septakkords, oder als Septvorhalt 7 6, oder als Durchgangs-Septime) klar auseinandergehalten, was nicht ganz selbstverständlich ist, wenn man sieht, wie selbst noch in heutigen Generalbaßaussetzungen bei der Bezifferung 7 6 oft fälschlich die Quinte mit dazu genommen wird. Ein besonderes Augenmerk richtet Arnold auf die Fälle, in denen der Baß steigt, die Bezifferung aber herunterzieht; im Anschluß an Kirnberger empfiehlt er Stimmkreuzung:




Eine andere Lösung habe ich (in der zweiten Auflage meiner Schule des Generalbaßspiels, 1934) bei dem Presto einer Triosonate von Corelli angedeutet (S. 51):




Durch Gegenbewegung will Bach falschen Parallelen aus dem Weg gehen („man muß mit der rechten Hand fein hoch anfangen“), nach Arnolds Aussetzung (S. 584):




Es ist im Rahmen einer kurzen Besprechung unmöglich, auf alle Einzelheiten einzugehen, auf die uns Arnold aufmerksam macht; leider wird der hohe Preis seines Werkes eine weitere Verbreitung unmöglich machen, aber die Fachwelt möge es nach seinem Wert schätzen und benützen.

Hermann Keller

1. **Einstein,** Alfred. Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz [in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unter Leitung von Guido Adler. Einundzwanzigster Band. Wien 1934, Universal-Edition A.-G.].
2. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XLI. Jahrgang. Band 77. Italienische Meister und das Kaiserhaus 1567 bis 1625, Dedikationsstücke und Werke von Musikern im Dienste des Kaiserhauses . . . Bearbeitet von Alfred Einstein. Wien 1934. Universal Edition A.G.

Es waren wohl mehr die Zeitläufte, welche Verfasser, Thema und Auswahl kombinieren ließen: denn auch die ausgezeichnete Edition vermag nicht über die Tatsache hinwegzutäuschen, daß der Kaiserhof in Wien, wie die Höfe in Innsbruck und Graz eben nicht die Stätten waren, an denen das italienische Madrigal seine Hochblüte erlebte! Ebensowenig die Madrigale, die in diesem Bande von großen Meistern, wie z. B. Andrea Gabrieli geboten werden, deshalb besonders geeignet sind Proben des Werkes zu geben, weil sie Widmungsstücke an die Auftraggeber darstellen. Der vorliegende Auswahlband ist vielmehr selbst so eine Art Widmungsmadrigal, und mehr vom lokalen und dynastischen Gesichtskreise bedingt, denn nach musikalischem und musikhistorischem Werte zusammengestellt.

In seiner Studie (1) gibt der Verfasser einen fesselnden Überblick über die drei Höfe und ihre Beziehungen zu italienischen Madrigalisten. Eine Fülle von aufschlußreichen Beobachtungen bietet dann der Verfasser in der Darstellung über „die einzelnen Meister“,

den: Spanier Mateo Flecha, Annibale Padovano, dessen Grazer Madrigalbuch von 1564 Verfasser schon in der Adler-Festschrift würdigte, und von dem zwei nicht eben erschütternde Madrigale mitgeteilt werden; Filippo de Monte in Prag, über den der Verfasser wiederum Beachtliches mitteilt, von dem der Denkmälerband (2) zwei mehrteilige Stücke, Texte von Boccaccio und aus Guarinis „Pastor fido" bringt, — die aber doch zu denken geben können, ob Monte nicht überschätzt wird; Karl Luython, Kleinmeister ohne Interesse: Gatto, Bianchi, Rovigo; „die Meister der Villanella und Canzonetta", Regnart, Giacomo, dessen mitgeteiltes Madrigal recht schwach ist, Lamberto de Sayve, in dessen Probestück lediglich die witzig vergleichsweise herangezogenen Anweisungen für eine hohe Schule der Reitkunst, wie im Tanzunterricht im Dreitakt, versteht sich, textlich interessieren; die „drei kaiserlichen Musiker: Florio, Orologio und Zanotti"; Stivorio und Giovanni Priuli; mit letzterem Werk Priulis 1625 sind wir beim modernsten Vokalkonzert angelangt. Die beiden mitgeteilten Stücke mit Ritornellen (im zweiten Violino, Cornetto, Viola, B. c.), Ziergesangs-Koloraturen, Duettpartien, Solostellen haben von der Kunst des Madrigals auch in den wenigen polyphonen Stellen wenig geerbt. Sie sind mit die interessantesten Stücke der Auswahlsammlung, weil von diesem Stil des neuen monodischen Konzertes noch wenig neugedruckt ist.

Einsteins Ausgabe bringt Originalschlüssel, aber moderne Taktstriche mit Notenwertspaltung (wenn auch die Taktstriche nur gepünktelt sind). Der B. c. der Priuli-Stücke ist von Hans Gal gesetzt, die Texte übersetzt von Alfred Grünfeld (eine undankbare Arbeit, da die Ausgabe für die Praxis doch wohl nicht in Betracht kommt).

Ein anderer Gesichtspunkt bei der Auswahl als der genannte hätte die mühe- und kenntnisreiche Arbeit mit mehr als lokalhistorischem Interesse belohnen können. Die Kleinmeister interessieren wenig, von Monte und dem größeren Gabrieli wird selbst für eine Probe zu wenig geboten. Wir lernen aus dem österreichischen Denkmälerband, daß das italienische Madrigal offenbar doch keine österreichische Leistung ist.

Hans Engel

**Helfert,** Vladimír: Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace. (Georg Benda. Ein Beitrag zum Problem der böhmischen Musiker-Emigration.) II. Teil. 1. Band. (Gotha 1750—1774). gr. 8°, 214 S. Text, 97 S. Anmerkungen, 3 Bilderbeilagen. Brünn 1934. (Schriften der philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Brünn, Bd. 39) Brosch. Kč. 35. —

Die Frage der böhmischen Musiker-Emigration ist eines der wichtigsten Probleme der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, denn in dieser Epoche tritt ein so starkes Fluktuieren nicht nur der reproduzierenden, sondern auch der kompositorisch-schöpferischen Kräfte der böhmischen Musik ein, daß böhmische Komponisten zeitweilig unmittelbar befruchtend auf die Entwicklung der europäischen Instrumentalmusik einwirken. Es sind ganze Familien und Generationen von Musikern, die im 18. Jahrhundert Böhmen verlassen, um sich in den wichtigsten Zentren des europäischen Musiklebens niederzulassen. Der stärkste Strom dieser Emigration war nach Deutschland und nach Wien gerichtet. So wirkten z. B. in Mittel- und Norddeutschland (Dresden und Berlin) Joh. Dismas Zelenka und die Familie Benda, in Westdeutschland (Mannheim) Joh. Stamitz und F. X. Richter. Besonders groß war der Einfluß der böhmischen Musiker-Emigration in der Zeit des Klassizismus in Wien, als dort Fr. Tůma, Joh. Bapt. Wanhal, Leop. Koželuh, die Brüder Wranitzky, Franz Krommer, Adalb. Gyrowetz u. a. lebten. Man kann das Problem der böhmischen Musiker-Emigration mit Recht als eine wichtige Frage nicht nur der böhmischen, sondern der europäischen Musikgeschichte überhaupt bezeichnen, denn wie die Stil-Analyse zeigt, waren die Kompositionen dieser Musiker-Emigranten nicht selten von entscheidendem Einfluß sowohl auf die ideelle Orientierung, als auch auf die technische Vervollkommnung der europäischen Musik (Mannheim!). Obwohl nun hier der Schlüssel zur Lösung eines ganzen Komplexes wichtiger, das Wesen der Entwicklung des klassischen Instrumentalstils berührender Probleme liegt, wurde bisher den einzelnen Erscheinungen der böhmischen Musiker-Emigration wenig Beachtung geschenkt.

Erst Vladimír Helfert, Professor der Masaryk-Universität in Brünn, ging nach langem vorbereitendem Studium der böhmischen Musik des Hochbarocks an die systematische Erforschung des Problems der böhmischen Musiker-Emigration und zwar vor allem in seiner breit angelegten Monographie über Georg Benda[1]. Die Gestalt Georg

[1] Von den Arbeiten Helferts zur böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts seien hier genannt: Hudební barok na českých zámcích, 1916 (Musikbarock auf böhmischen Schlössern); Hudba na jaroměřickém zámku, 1924 (Musik auf Schloß

Bendas, des Schöpfers des Melodrams, eines Künstlers von großer dramatischer Begabung und starker Unmittelbarkeit, die leidenschaftlichen Schwung und reflexive Kontemplation zu künstlerisch persönlicher Einheitlichkeit verbindet, hatte bis dahin keine wissenschaftlich systematische Analyse und Wertung gefunden. Die Arbeiten Rich. Hodermanns (Georg Benda, Coburg 1895) und Edgar Istels (Die Entstehung des deutschen Melodrams, Berlin 1906), die Studie Fr. Brückners (Georg Benda und das deutsche Singspiel, SIMG V. 1904, S. 571 ff.), sowie auch die Arbeiten der tschechischen Musikschriftsteller K. Hůlka (Jiří Benda, Prag 1903) und Al. Hnilička (kleinere Abhandlungen) tragen zwar zur Aufhellung der Persönlichkeit Bendas einiges bei, doch versuchen sie keine synthetische Gesamtwertung.

Helfert gliedert seine breit angelegte Monographie in drei Teile: I. Bendas Jugend; Aufenthalt in Berlin bis zum Abgang nach Gotha i. J. 1750. II. Benda in Gotha bis 1774: Der Hof; die Kapelle; Bendas Kirchenkantaten und Instrumentalmusik. III. Bendas Melodram und Singspiel; Abgang aus Gotha 1778; die letzten Jahre des Einsiedler-Philosophen. Der I. Band schildert das kulturelle und geistige Leben Böhmens im 18. Jahrhundert, namentlich die Kultur der Jesuitenkollegien, die geistige Entwicklung des jungen Benda und schließlich seinen Abgang nach Deutschland und die allgemeinen Ursachen der Emigration, das letzte Kapitel Bendas Leben in Berlin und sein künstlerisches Wirken am Hofe Friedrichs des Großen.

Der vorliegende erste Band des zweiten Teils behandelt die äußeren Ereignisse von Bendas Leben in den Jahren 1750—1774 und analysiert das kulturelle und künstlerische Milieu Gothas, wohin Benda aus Berlin kommt, um in die Dienste der aufklärerischen Herzogin Louise Dorothee zu treten. Ebenso wie der erste Band ist auch dieser zweite eine wissenschaftliche Pionierleistung, denn Helfert baut seine Darstellung auf ganz neuem, bisher unbearbeitetem Quellenmaterial auf. Dieses Material wurde im ehemaligen herzoglichen Archiv des Schlosses Friedenstein (jetzt thüringisches Staatsarchiv in Gotha) und in den Archiven der Herrnhutergemeinden in Neudietendorf bei Gotha und in Herrnhut gewonnen. Zur Darstellung der geistigen Strömungen in Gotha konnte Helfert ergiebige gedruckte Quellen benützen: Die Korrespondenz der Herzogin Louise Dorothee mit Voltaire und Grimms „Corréspondence littéraire“.

Helfert geht von der Voraussetzung aus, daß nur eingehendes Studium des kulturellen und geistigen Milieus, in dem der Komponist lebt, sichere Aufschlüsse über die Gesetzmäßigkeit seiner schöpferischen Tätigkeit zu geben vermag. Deshalb versucht er vor allem eine historisch-psychologische Analyse der Einflußströme, die in Gotha auf Benda wirkten. Als solche betrachtet er aber nicht etwa die Ereignisse des äußeren Lebens, sondern die geistigen und ideellen Strömungen der ganzen Zeit, des ganzen Jahrhunderts. Diese strukturelle Methode ästhetischer Wertung läßt die inneren Ursachen erkennen, die Bendas Werk geistig und technisch formten.

Im ersten Kapitel: Die Aufklärung in Gotha (S. 9—58) untersucht Helfert die Wirkung der aufklärerisch rationalistischen Ideen des Voltairismus und Enzyklopädismus aus das geistige Leben Gothas: Obwohl hier starke Traditionen der barocken italienischen Kultur ausklingen, ist die Stadt im 18. Jahrhundert französisch und nicht italienisch orientiert. Dieses aufklärerische Gepräge erhielt sie durch die geistvolle Herzogin Louise Dorothee und ihre Hofmeisterin Frau v. Buchwald. Eingehend wird der Einfluß Voltaires, das Verhältnis Melchior Grimms zur Herzogin, der Einfluß d'Alemberts, Helvétius', J. J. Rousseaus verfolgt und ein minutiöses Porträt des Grafen Gust. Ad. Gotter gezeichnet. Mit diesem geistigen Zustand Gothas hängt auch die Freimaurerei und die Bewegung der Mährischen Brüder zusammen. Die Ideen der Humanität, der Toleranz, der Aufklärung und des französischen Rationalismus, die das geistige Leben Gothas erfüllten, waren für die geistige Entwicklung Bendas von grundlegender Bedeutung und eine mächtige Quelle der Inspiration für seine schöpferische Tätigkeit. Ein äußeres Zeichen dessen war Bendas Freimaurertum.

Im zweiten Kapitel: In der neuen Heimat (S. 61—103) wird Bendas Eintreffen in Gotha und die Entwicklung der musikalischen Tradition Gothas bis zu diesem Zeitpunkte geschildert. Obwohl diese Tradition nicht tief reicht, befaßt sich Helfert doch mit Bendas Vorgänger, dem Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel, wertet seine kompositorische Tätigkeit, gibt ein genaues Verzeichnis seiner Kompositionen und stellt den Einfluß seiner Kirchenkantaten auf das spätere Schaffen Bendas fest. Helfert be-

Jaroměřice); Jiří Benda (Georg Benda) I. Teil, 1929; Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform, AfM 1925; Zur Geschichte des Wiener Singspiels, ZMW 1923; K dějinám melodramu (Zur Geschichte des Melodrams) Dalibor 1908; Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck (Festschr. f. Joh. Wolf, 1929).

gnügt sich hier nicht mit der Wiedergabe des in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Gotha gespielten Repertoires, sondern befaßt sich eingehend mit der Zusammensetzung und Organisation der damaligen Kapelle, die noch unter dem Einfluß der italienischen Musik des ausgehenden 17. Jahrhunderts größtenteils Instrumentalmusik streng polyphoner Struktur und die aus dem deutschen religiösen Barock erwachsene protestantische Kirchenkantate pflegte. Die mit kurzen biographischen Charakteristiken versehenen genauen Verzeichnisse der Orchestermitglieder, sowie die Zusammenstellungen der Orchesterbesetzung machen dieses Kapitel zu einem bedeutsamen Beitrag zur Geschichte der deutschen Adelskapellen.

Das dritte Kapitel behandelt die künstlerischen Strömungen in Gotha (S. 107 bis 154). Ebenso wie Gotha philosophisch nach der Richtung der französischen Aufklärung orientiert war, lebte es auch künstlerisch von der Ästhetik und der künstlerischen Produktion Frankreichs. Es war vor allem der ästhetische Naturalismus der Boileau, Dufresnay und Batteux, vor allem aber die Affektenlehre, die durch Vermittlung der Enzyklopädisten, Voltaires und der Corréspondence littéraire Grimms nach Gotha kamen und jene geistige und ästhetische Grundhaltung des Hofes schufen. Helfert bietet in diesem Kapitel eine kritische Analyse des französischen ästhetischen Naturalismus, Rationalismus und der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts und sondiert ihren mächtigen Einfluß auf das damalige Schaffen mit Ausblicken auf das später künstlerische Geschehen in Europa. Aus Grimms Corréspondence und aus den gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts (Mattheson, Rousseau, Rochemont, Hiller, Algarotti, Noverre, Marpurg) rekonstruiert er das Bild der großen ästhetischen Kämpfe, die damals in Paris zwischen den Anhängern der italienischen und der französischen Oper ausgetragen wurden. Es war der Kampf zwischen dem französischen ästhetischen Naturalismus und Realismus auf der einen und dem italienischen Sinnen-Hedonismus auf der anderen Seite. Der von Grimm in Gotha verbreitete ästhetische Naturalismus hatte starken Einfluß auf Benda. Sehr wertvoll ist hier der Abschnitt, in dem Helfert die ideellen und ästhetischen Strömungen in Gotha auf Grund des reichen durch die damaligen Musikzeitschriften gebotenen Materials analysiert (Scheibes „Critischer Musicus", 1737 bis 1740; Mizlers „Neu eröffnete musikalische Bibliothek", 1736–1754; Marpurgs „Beyträge zur Aufnahme der Musik", 1754—1760; J. A. Hillers „Wöchentliche Nachrichten", 1766 bis 1770). An Hand dieser Quellen zeigt Helfert, daß der Kampf um die französische und italienische Oper in Deutschland ebenso heftig geführt wurde wie in Frankreich. Diese auch in Gotha einander bekämpfenden ästhetischen Prinzipien waren für die Entwicklung von Bendas künstlerischer Persönlichkeit von großer Bedeutung, denn ihre Synthese charakterisiert ja sein schöpferisches Profil. In diesem Kapitel hat Helfert die musikästhetische Literatur (besonders Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts) um neue Erkenntnisse und neu gewonnenes Material bereichert.

Musikgeschichtlich am interessantesten ist das vierte Kapitel: Musik und Theater in Gotha (S. 157—232), denn es ist ganz den musikalischen Verhältnissen am Hofe in Gotha in den Jahren 1750—1765 gewidmet. Hier werden eingehend die Einflußströme geschildert, die auf die künstlerische Entwicklung Bendas einwirkten. Das musikalische Leben Gothas beschränkte sich in dieser Zeit fast ausschließlich auf Kirchen- und Kammermusik (Kantaten, Symphonien, Konzerte und Kammermusik). Auf Grund der erhaltenen Verzeichnisse analysiert Helfert das Repertoire der Kapelle. Es erscheinen hier folgende Namen: C. H. Graun, J. A. Hasse, J. S. Bach, Phil. Em. Bach, woraus hervorgeht, daß Gotha damals fortschrittlich war und das zeitgenössische Schaffen aufmerksam verfolgte. Für ein reges musikalisches Leben zeugt auch der Umstand, daß viele fremde Künstler nach Gotha kamen, um in der Hofkapelle zu gastieren. Ein Bild von der Häufigkeit dieser Besuche gibt ein Verzeichnis der Künstler. Seit 1765 kommt neben der Instrumentalmusik auch das Opernschaffen zur Geltung: es erscheint das italienische Intermezzo und die Buffa. Helfert befaßt sich eingehend mit dem Hoftheater unter Louise Dorothee und schildert seine im Geiste der französischen Aufklärung erfolgende Entwicklung. In Gotha lösten einander damals (1746—1767) einige Theatertruppen ab (z. B. Friederike Neuber, Franz Schuch, Georg Koch, Fr. A. Berger, Merschy). Im Repertoire dieser Gesellschaften herrschte die grobe realistische Posse oder das modische bukolisch-idyllische Schäferspiel vor. Ein weitaus höheres Niveau hatte das französische Schloßtheater (1735—1764), auf dessen Bühne Komödien von Molière, Nivelle de la Chaussée und Tragödien von Voltaire aufgeführt wurden. In diesem Repertoire fand Benda reiche Anregung für sein späteres Singspiel und Melodram. Noch stärker und tiefer wurde Bendas künstlerische

Entwicklung durch das italienisch Intermezzo (1765—1767) beeinflußt, dessen Repertoire das eigentliche Intermezzo und die Buffa umfaßte. Helfert führt die Libretti der einzelnen Stücke an, ihre genauen Titel, den Inhalt und die szenischen Bemerkungen und vergleicht sie mit der damaligen europäischen Produktion von Schauspielen und Opernlibretti. Die in Gotha aufgeführten Intermezzi sind größtenteils primitive Pasticcios ohne tiefere Erfindung, wogegen die Buffa ein weit höheres Niveau hat. Im Schlußteil des Buches schildert Helfert auf Grund der spärlichen erhaltenen Quellen die Gründe, die Benda zur Reise nach Italien bewogen, sowie seinen Aufenthalt in Italien (1765—1766). Trotz der Spärlichkeit der Quellen gibt Helfert doch ein klares und im allgemeinen plastisches Bild von diesem Aufenthalt. Er verwendet hier per analogiam die Zerbster Quellen über die Reise des Fürsten Leopold v. Anhalt-Dessau, der zur selben Zeit mit seinem Kapellmeister Friedrich Wilh. Rust in Italien war. Helfert schließt aus der damaligen Lage der italienischen Musik auf die künstlerische Bedeutung der Italienreise für Benda. Die Jahre 1766—1774 sind kulturell wenig bedeutsam, deshalb genügte hier eine kurze Charakteristik.

Die Arbeit ist auf einem umfangreichen objektiven, dabei aber persönlich verarbeiteten Quellenmaterial aufgebaut. Der Aufbau ist rationell disponiert, obwohl die Darstellung manchmal recht in die Breite geht. Diese minutiös detaillierte Form wissenschaftlicher Darstellung begründet der Autor mit der vollkommenen Neuheit des Quellenmaterials. Die Vollendung dieser umfangreichen Monographie wird erst zeigen, daß Helferts Arbeit nicht nur eine Menge neuen wissenschaftlich verarbeiteten Stoffes bringt, sondern auch eine Reihe von Fragen zur Diskussion stellt, deren Beantwortung eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutet.

Jan Racek

**Mahrenholz,** Christhard. Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau. Zweite Veröffentlichung des Deutschen Orgelrats. XVI, 324 S. u. 8 Tafeln. Kassel 1930, Bärenreiterverlag.

Um die Jahrhundertwende hatte die deutsche Orgelbaukunst das wertvolle Ziel erreicht, daß die Klaviaturen und die Registraturen ihrer Orgeln leichter und schneller zu handhaben waren als diejenigen älterer Werke. Diesem Vorzug steht die Tatsache gegenüber, daß der Klang dieser Orgeln hinsichtlich Schönheit und Mannigfaltigkeit nur einen kleinen, oft sogar nur einen sehr kleinen Teil desjenigen bot, was man von einer gut erhaltenen deutschen Orgel etwa aus dem 17. Jahrhundert — die weit schwerer und mühevoller zu handhaben war — heute noch erwarten darf.

Die Erkenntnis dieser Tatsache ist alt; heute gilt es, die Folgerungen daraus zu ziehen, nämlich wieder Orgeln zu bauen, die sich in bezug auf Tonschönheit und Klangreichtum nicht vor denen der Blütezeit des deutschen Orgelbaus zu verstecken brauchen.

Mahrenholz' Buch bietet hierbei Hilfe in einem ganz wesentlichen Punkt: es lehrt uns genau denjenigen Teil der Orgel kennen, der die Schönheit und den Reichtum des Orgelklanges in der Hauptsache bedingt, nämlich das Pfeifenwerk, die „Register"gattungen und -arten. Der Verfasser berücksichtigt dabei in besonderem Maße eben jene klassische Zeit des deutschen Orgelbaus, an die wir in unserem heutigen Orgelbau wieder anknüpfen möchten.

Mahrenholz ist selbst Orgelspieler, der sich von Jugend auf mit Spiel und Behandlung einer Schleifladenorgel vertraut machen konnte; darüber hinaus hat er in jahrelanger Betreuung der Orgeln im Bereich seiner Landeskirche Hannover eine große Zahl von Kunstwerken aus der großen deutschen Orgelzeit genau kennengelernt.

Der übersichtlich eingeteilte Stoff seines Buches bietet zunächst die Geschichte der einzelnen Register: ihr Alter, die Umstände ihres ersten Auftretens, ihr Zusammenhang mit diesem oder jenem Orchesterinstrument, mit diesem oder jenem anderen Orgelregister; in gewissem Maße wird dazu auch die Stellung der Register im Dispositionsganzen behandelt; in Vorschlägen für den Bau der Register werden Mensur-, Konstruktions- und Intonationsangaben gemacht, die — wenigstens für die Labialregister — von dankenswerter Ausführlichkeit sind.

Hand in Hand mit diesen Dingen bespricht Mahrenholz die Geschichte der Registerbenennungen. Die Behandlung dieser Angelegenheit ist deshalb besonders schwierig, weil sich von jeher im Orgelbau für die Mehrzahl der Register jeweils mehrere Namen finden, oft aber auch ein einziger Name für mehrere Register ganz verschiedener Bauweise und Klangfarbe benutzt worden ist. Bekannt sind ja so z. B. die Fälle, daß „Flöte" bald das enge Prinzipal, bald die weite offene, bald die weite gedeckte Flöte zu bezeichnen hat; daß die „Rauschpfeife" bald ein einfaches Zungenregister, bald ein mehrfach besetztes Obertonregister darstellt; daß die „Bärpfeife"

nichts mit dem „Brummen eines Bären" zu tun hat, sondern ursprünglich gleicher Wortbedeutung wie die „Bauernflöte" ist, aber wiederum eine gänzlich andere Konstruktion aufweist wie diese. Die Gründe und Ursachen solcher Zusammenhänge legt Mahrenholz in seinem Buch auf Schritt und Tritt immer wieder klar und entwirrt damit einen großen Teil des Durcheinanders, das in der Namengebung der Orgelregister herrschte und zum Teil noch herrscht.

Von besonderem Wert ist die allgemeine Abhandlung über Zusatzbezeichnungen zu Registernamen und über die Notierung der Fußtonlagen: wer weiß, daß die Bezeichnung „4'" oft eine Quinte $2^2/_3'$ meint, die Notiz „1'" zwar ebenfalls oft eine Quintlage bezeichnen soll, aber nicht, wie es folgerichtig wäre, die $^2/_3'$-Lage, sondern die des $1^1/_3'$! Daß der Zusatz „Quint-" in manchen Fällen ein Oktav-, kein Quintenregister bezeichnet! Daß „6'" zwar meist die $5^1/_3'$-Lage anzeigen soll, oft aber besagen will, daß das Register zwar im 8'-Ton steht, aber erst bei der Taste F beginnt! Gerade dieser Abschnitt ist wichtig für den, der sich aus den originalen Quellen über den klassischen Orgelbau unterrichten will.

Die gründliche Darbietung des reichen Materials wird stark unterstützt durch eine große Zahl von Abbildungen, die die Formen und Konstruktionen der verschiedenen Registerarten gut veranschaulichen; dieser Bilderanhang wird von jedem begrüßt werden, der die der klassischen Orgel eigenen Registerformen noch nicht selbst einmal zu Gesicht bekommen hat.

Ähnliches ist zu sagen von den eingehenden Textdarstellungen solcher heute noch oft unbekannter Register: der weiten Nachthörner und Blockflöten, der überblasenden Querflöten und Schweizerpfeifen, charakteristischer Zungenregister wie der Krummhörner, Dulziane, Zinken und schließlich der vielerlei Arten von Obertonregistern, der Nasaten, der Terziane u. a. m. Ebenso wichtig und aufschlußreich sind Mahrenholz' Ausführungen über die in klassischer Zeit üblichen Konstruktionen von Registern, die zwar heute noch bekannt sind, aber durch Mensuränderungen u. ä. mehr oder weniger von ihrer klassischen Schönheit verloren haben. Hier sind zu nennen die Prinzipale, die Rohrflöten und die Trompeten, besonders aber die Mixturen und Zimbeln, deren eigenartige und charakteristische klassische Zusammensetzungen ausführlich abgehandelt werden.

Wer die klassische Orgelbaukunst studieren will und ein anschauliches Bild von ihrem Pfeifenwerk, dieser wichtigen Bedingung ihres Klanges, erhalten will, ohne kostspielige Reisen zu unternehmen, kann sich aus Mahrenholz' Buch ein reiches, vielseitiges Bild verschaffen. Er wird zugleich in die Lage versetzt, die berühmten Orgelbeschreibungen von Schlick, Praetorius, Mersenne, Samber, Mattheson, Lichtenberg, Adlung u. a. mit einem Verständnis zu lesen, wie er es sonst nur durch ganz ausgedehnte Beschäftigung mit dem Stoff durch Lektüre und Reisen tun könnte. Dazu helfen auch sehr die Abhandlungen über die Hilfsregister, das eigenartige Transmissionssystem und den Ladenaufbau der Orgelklassik.

Darüber hinaus gibt das Werk dem Disponenten, Orgelexperten und Orgelbauer die Möglichkeit, hinsichtlich der Disposition und der Bauausführung der einzelnen Register von vornherein die richtigen Wege zu gehen.

Der Instrumentengeschichtler, insbesondere der Orgelwissenschaftler, wird dankbar begrüßen, daß Mahrenholz die Daten, auf die er sich bei seinen oft notwendigen Konjekturen stützt, in vielen Fällen objektiv darbietet und so nicht nur der Möglichkeit des selbständigen Urteilens dient, sondern auch seinen Angaben weitgehende Zuverlässigkeit sichert.

Möge der Zweck des Buches, unserer Orgelbaukunst aus dem lange Zeit verschütteten Erbe der Vergangenheit heraus zu neuem Aufstieg zu verhelfen, durch unsere Orgelbauer auch tatsächlich erreicht werden!

Hans Klotz

**Marenzio,** Luca. Sämtliche Werke. Herausgegeben von Alfred Einstein, Erster Band: Madrigale für fünf Stimmen, Buch I—III. [Publikationen älterer Musik, veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Theodor Kroyer. Vierter Jahrgang.] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929. Zweiter Band: Madrigale für fünf Stimmen, Buch IV—VI. [Publikation . . . Sechster Jahrgang.] Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931.
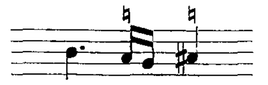
Bei der geringen Kenntnis, die wir von älteren Meistern infolge Fehlens von Partitur-Ausgaben besitzen, ist die Frage, ob man Gesamtausgaben bringen soll, oder lieber langsam das Material durch Auswahlausgaben insgesamt bereichern soll, zu erörtern. Nicht alle Gesamtausgaben, die in Angriff genommen werden, lohnen sich, insbesondere dann nicht, wenn es sich um kleinere Meister handelt, deren umfangreiches Werk durch Gleichförmigkeit eher eine Belastung für unsere

Bibliotheken darstellt. Wenn eine Gesamtausgabe berechtigt ist, so ist es die der Werke Marenzios! Da Italien dieser Ehrenpflicht nicht genügt, darf es als Verdienst Kroyers bezeichnet werden, diese Aufgabe in Angriff genommen zu haben. Der Herausgeber Einstein ist einer der besten Kenner des Madrigales, und so war von vornherein eine gediegene Arbeit zu erwarten. Hoffentlich wird die Ausgabe der weiteren Bände nun keine Verzögerung erleiden. Es wäre schade, wenn die Ausgabe stocken würde, da jeder weitere Band für die Musikwissenschaft immer größere Überraschungen bringen wird. Die Ausgabe wendet sich rein an die Wissenschaft: die originalen Schlüssel werden beibehalten, dagegen werden durch die Taktstrichsetzung übergehaltene Notenwerte zerlegt. Es ist dies die ältere Editionspraxis. Während eine Transkription der Schlüssel, abgesehen von der Transpositionsfrage, lediglich das Bild der Notenköpfe nach oben verschiebt, wird die durch den gesetzten Taktstrich zerteilte Note in ihrer Bedeutung für den Leser und Sänger zweifellos in ihrer rhythmischen Qualität verändert: der Taktstrich bringt eine subintellektuelle, synkopische Betonung. Weshalb der Berichterstatter, und heute viele mit ihm, lieber die rhythmische Originalgestalt als die Schlüssel bewahrt gesehen hätte.

Denn wenn auch Marenzio sich in der Großrhythmik schon einer modern-taktischen Auffassung nähert, so herrscht diese und mit ihr der Taktstrichiktus in seiner Regelmäßigkeit eben doch noch nicht. Aber das ist, da die Ausgabe sich nicht an die Praxis wenden will, eine Frage zweiter Ordnung.

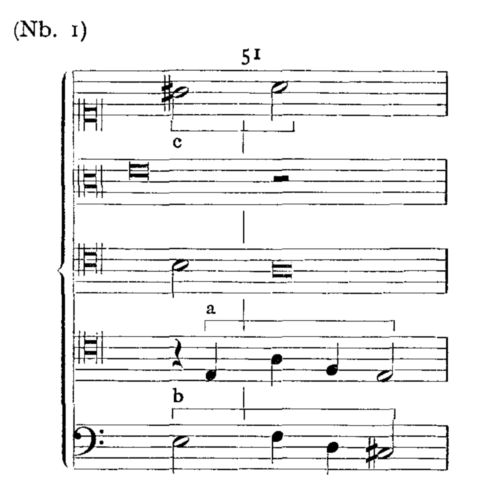
Einstein ist mit Fleiß den Ausgaben, die erhalten sind, nachgegangen. Sammelwerke, in denen Einzelstücke Marenzios stehen, zieht der Herausgeber in Auswahl heran.

Trotz sorgfältiger Durchsicht des Herausgebers bleiben einige Stellen zweifelhaft. So ist Takt 44 im 1. Buch 5 v. S. 17 sicher korrumpiert, denn *g'* über *gis* bringt Marenzio in dieser Form nicht! Die Stelle wird mit vertauschten Stimmen, T. 51, wiederholt (Nb. 1), woraus mit Sicherheit zu schließen ist, daß sie im Diskant statt e' f' f' e lauten muß (Nb. 2). Ein reiner Druckfehler ist das c' zu cis'' S. 100 (3. 5 v. 4, 2. T. 107). Es muß dafür a im Tenor stehen. Daß ♯ 4. 5 v. 3, 1, T. 42. Publ. VI. S. 10 ist reines Warnungszeichen und bedarf der Umschrift nicht. Die Akzidentien setzt Einstein glücklicherweise recht vorsichtig, manche wie 4. 5 v. 3, 2, T. 69, P. VI. S. 11 cis erscheinen noch überflüssig, richtig ist dagegen die Auflösung beim Quartvorhalt wie

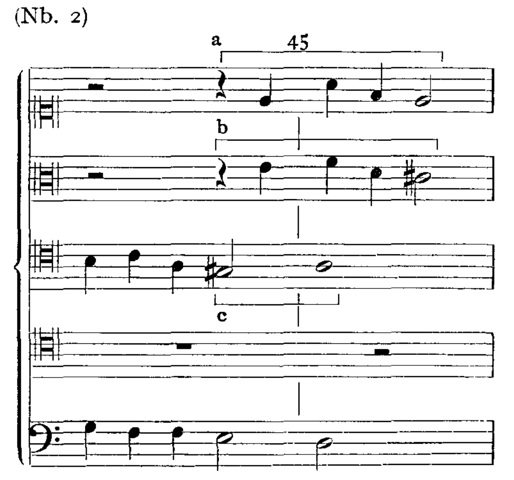


schon auf die vorhergehenden Noten rückbezogen (ebenda S. 11, T. 99). Ein Druckfehler ist in der Schlüsselsetzung Publ. VI, S. 71 2. und 3. System der Altschlüssel im Quinto statt Tenor. Sonst ist die Ausgabe sehr korrekt.

(Nb. 1)




(Nb. 2)




Mit Umsicht ist der Herausgeber bei dem Abdruck der Texte den Textdichtern nachgegangen, wobei er viele Autoren feststellte. Einiges kann nachgetragen werden: 1. l. ♯ 13, Partirò, ist ebenfalls von Guarini, 5. l. 10, L'alto e nobil pensier, von Sannazaro, bei 6. l. 4, Anima cruda, ist die Angabe Guarini zu vervollständigen. Auch diese Verse stehen im Pastor fido, im Höhepunkt des Dramas (IV. Akt, 9. Szene) im Dialog zwischen Dorinda und Silvio; den größeren Teil vor und nach diesen 6 Versen hat Marenzio im 8. Buch vertont. — Hoffen wir, daß der unerhörte Schatz an musikalischen und musikalisch-dichterischen Kostbarkeiten die entsprechende Beachtung finden wird.

Hans Engel

# Mitteilungen der DGMW

Sitzung am Freitag, dem 21. Juni 1935 im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig

Der Präsident der Gesellschaft eröffnete die Sitzung mit einem kurzen Referat, in dem er in großen Zügen die augenblicklich noch schwierige Situation der DGMW behandelte. Die Frage der Einordnung der Gesellschaft in eine der übergeordneten Organisationen (Reichs-Schrifttumskammer — Reichs-Musikkammer) habe bisher nicht geklärt werden können. Aus diesem Grunde habe er auch die seinerzeit nach der Neuordnung der DGMW aufgestellte Arbeitsordnung auf sich beruhen lassen, da die damals eingerichteten „Fachschaften" sich ausschließlich an die Universitätsvertreter des Faches als Mitarbeiter wenden konnten, was aber der tatsächlichen Mitgliederzusammensetzung der Gesellschaft nicht entspreche. Diese Zusammensetzung erschwere zum andern auch die organisatorische Einordnung, denn es sei z. B. für beamtete Universitätsdozenten auf Grund eines noch gültigen Ministerialerlasses die Zugehörigkeit zur Reichskulturkammer nicht möglich. Da ferner in Kürze ein neues Vereinsgesetz und für unser Fach eine Art Zentralisation bei dem in Berlin entstehenden „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung" zu erwarten ist, dürfte es nun Zeit sein, sich über die zukünftigen Existenzmöglichkeiten der Gesellschaft klar zu werden; entsprechende Vorschläge der Anwesen den seien erwünscht.

An der anschließenden Aussprache beteiligten sich die Herren Dr. Taut, Dr. Gerigk und Prof. Dr. Max Schneider, letzterer mit dem Hinweis auf andere wissenschaftliche Gesellschaften, die ihre Selbständigkeit nicht verloren hätten und wohl auch in Zukunft nicht verlieren würden. Er erinnerte an den durch keinerlei Zuwendung gestützten Bestand der ausschließlich auf Kosten des Verlages gehenden Zeitschrift, die als einziges deutsches Fachorgan unserer Wissenschaft zu erhalten erste Sorge sein müsse. Aus der Versammlung wurde dazu eine Reihe kleinerer Anregungen und Wünsche geäußert. Dem Vorwurf der „Unaktualität" der ZMW (Dr. Gerigk) setzte Prof. Schering seine Auffassung einer wissenschaftlichen Zeitschrift entgegen; die Forderung nach Aktualität sei bei anderen Zeitschriften sicherlich berechtigt, bei wissenschaftlichen Organen müsse hingegen das wissenschaftliche Interesse im Vordergrund stehen. Der Schriftleiter begrüßte die Anregung Prof. Steglichs, in der Zeitschrift künftig Hinweise auf kulturpolitische Aufsätze von Aktualität und Wichtigkeit zu bringen.

Nach dem Kassenbericht und der Wahl zweier Rechnungsprüfer kam die Zukunft der Gesellschaft zu weiterer Diskussion durch den Präsidenten, die Herren Dr. von Hase, Professoren Bücken, Gurlitt, Steglich und Seiffert. Prof. Seiffert sprach auf mehrfachen Wunsch über Plan und Zweck des in langsamem Aufbau begriffenen „Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung". Das Verhältnis von „Staatsinstitut" und „Gesellschaft" hätte sich seiner Auffassung nach zukünftig so zu gestalten, daß das Institut als Zentrum für das Fach zu gelten habe und der Mitarbeit der Mitglieder der Gesellschaft bedürfe. Als Beispiel einer gemeinsamen Arbeit nannte Seiffert die Betreuung der Denkmale. Diese sei Aufgabe einer Kommission, die sich ja aus Mitgliedern der Gesellschaft zusammensetze. Auf die Frage der finanziellen Deckung der DGMW zurückgreifend, kam Dr. von Hase zu dem Schluß, daß es gut sein würde, das Staatliche Institut in Berlin als die organisatorische Zentrale, die Gesellschaft als die Zusammenfassung der Mitglieder der deutschen Musikforschung zu betrachten und beide gemeinsam als Träger der Zeitschrift zu haben.

Wegen der vorgerückten Zeit und des Beginns der ausgedehnten Veranstaltungen des Bachfestes schlug der Präsident vor, auf die ursprünglich angesetzten Kurzreferate von Prof. Schiedermair-Bonn, Prof. Steglich-Erlangen und Prof. Bücken-Köln zu verzichten und diese in der Zeitschrift zu veröffentlichen. Gegen Prof. Max Schneiders Forderung nach einer jährlichen Zusammenkunft der Gesellschaft hatte der Präsident erhebliche

finanzielle Bedenken. Schneider hält jedoch eine einfache musikwissenschaftliche Arbeitstagung ohne große Kosten für möglich. Er erbot sich, wenn er ermächtigt würde, wenigstens zu versuchen, eine solche Tagung zustande zu bringen.

Die Versammlung ehrte den verstorbenen Dr. Alfred Heuß durch Erheben von den Sitzen.

A. Adrio Schering

Referate:

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn):

Wenn dem Wunsche und der Themenformulierung des Präsidenten unserer Gesellschaft entsprechend über die „Beteiligung der deutschen Musikwissenschaftler an öffentlichen Musikfeiern historischen Gepräges“ ganz kurz gesprochen werden soll, so sind damit die Fragen der Repräsentation und der Mitarbeit der deutschen Musikwissenschaft an öffentlichen musikalischen Feiern berührt, zugleich aber auch der Beschränkung auf ein engeres Gebiet unterworfen.

Unter Repräsentation sollen in diesem Zusammenhang natürlich nicht selbstgefällig überhebliche, subjektiv gefärbte Wertungsmanifestationen einzelner wissenschaftlicher Leistungen oder einzelner wissenschaftlicher Persönlichkeiten verstanden sein, nicht ein parvenühaftes Heran- und Vordrängen oder ein streberisches Vorlautsein und Anbiedern, nicht äußerliches, festliches Getue um des reinen Feierns oder aufgeblähter Reklame willen. Es will vielmehr darunter verstanden sein ein würdiges, die Forschungsdisziplinen umfassendes und von dem Vertrauen ihrer Mitarbeiter getragenes Heraustreten in die deutsche Öffentlichkeit, das sich nicht mehr schüchtern und mit Minderheitskomplexen belastet in den Winkeln herumdrückt, sondern volksbewußt und kraftvoll in den kulturellen Gesamtrahmen eingliedert und dabei klare Begriffe und Vorstellungen von dem geistigen und künstlerischen Wesen, von dem Niveau, von den Absichten und Zielen deutscher Musikforschung zu vermitteln imstande ist. Dies war in der Zeit des großen Aufschwunges der deutschen Musikwissenschaft, der sich nicht zuletzt auch in der Eroberung der deutschen Universitäten dokumentierte, unter der Führung Hermann Kretzschmars der Fall, auf internationalen musikwissenschaftlichen Kongressen, großen musikalischen Gedenkfeiern und innerstaatlichen Veranstaltungen, um sich dann freilich zusehends zu verflüchtigen. Die so dahinschwindende Gesamtrepräsentation war verursacht nicht etwa durch einen erheblichen Rückgang wissenschaftlicher Leistungen, sondern durch die Lockerung der äußeren und inneren Einheit der Mitarbeiter, durch ein sich verschiedentlich geltend machendes Sichzurückziehen einzelner Gruppen in eine Art freischwebender Sphäre, in der zwar die objektive Erhellung wissenschaftlicher Einzelfragen Erörterung fand, aber der Zusammenhang mit dem deutschen Volkstum und dem deutschen musikalischen Leben sich nahezu löste. Es darf daran erinnert werden, daß die Erforschung etwa der deutschen musikalischen Landeskunde oder der frühdeutschen Oper oder selbst der Kunst Mozarts und Beethovens — um nur einiges zu nennen — von dieser Seite als fast inferiore Beschäftigung über die Achseln angesehen oder sogar als nicht „strengwissenschaftlich“ abgeurteilt wurde. Was jetzt noch als Repräsentation in Erscheinung trat, war nur mehr die Manifestation einzelner Gruppen. Eine solche Haltung der Spaltungen und Absonderungen, die durch sich gegenseitig herabsetzende Polemiken noch verstärkt wurden, führte im Neuen Reich geradezu zwangsläufig dazu, daß hochamtliche und amtliche Stellen wie die sich neuorganisierende deutsche Musikerschaft bei wichtigen Anlässen verschiedentlich auf die offizielle Mitwirkung der deutschen Musikwissenschaft verzichtete und dieser doch unentbehrlichen wissenschaftlichen Disziplin ein weltfernes Eigenleben, ja eine volksferne Eigenbrödelei zuschrieben, die sich des unlösbaren organischen Zusammenhanges mit der deutschen Kultur nicht recht und voll bewußt würde. Eine nicht zu unterschätzende Gefahr war dadurch heraufgezogen, der nicht zuletzt die jüngeren Vertreter der deutschen Musikwissenschaft an den Universitäten ausgesetzt sind. Mögen auch die Leistungen sich auf wissenschaftlicher Höhe bewegen und die Blickrichtungen sich verstärkt oder überhaupt erst der deutschen Musikvergangenheit zuwenden, wo das Ansehen zu schwinden beginnt und damit die Repräsentation aufhört und nur mehr sporadisch oder zufällig in Erscheinung tritt,

besteht durchaus die Möglichkeit, daß das von den früheren Generationen um die Jahrhundertwende gewonnene Terrain verloren geht oder zum mindesten eine empfindliche Einbuße erleidet.

Wir gelangen daher zu folgender These: Die Repräsentation ist für die deutsche Musikwissenschaft eine Notwendigkeit. Sie kann wieder erreicht werden durch die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft wie durch das künftige Staatliche Institut für deutsche Musikforschung. Wie sich beide zueinander verhalten, ist ebenso eine nicht ferne Zukunftsfrage, wie das Verhältnis zur NS-Kulturgemeinde. Die Forderung ist eine organische Einheit der deutschen Musikwissenschaftler, in der Selbstsucht und sogenannte Kathederpolitik keinen Platz haben und die der Sache dienende Führung in Leistung und Gemeinschaftsgefühl, in deutschem Geist und Empfinden das Vertrauen der Gefolgschaft erwirbt und besitzt.

In richtig verstandener Repräsentation ist naturgemäß beschlossen die Mitarbeit der deutschen Musikwissenschaft an der allgemeinen kulturellen Entfaltung und Vertiefung, an den neuen Aufgaben, die durch den Umbruch gestellt sind und in Angriff genommen werden müssen. Es ist wohl selbstverständlich, daß die gesunde wissenschaftliche Problematik der Forschung der Vergangenheit nicht plötzlich abreißt, aber eine Reihe von Untersuchungen und Erörterungen werden nicht mehr vordringlich erscheinen gegenüber dem, was von musikwissenschaftlicher Seite zu den neuen Kulturproblemen der Nation beizutragen ist. Wenn jetzt Fragen dieser Richtung gestellt werden, dann kann sich die deutsche Musikwissenschaft, will sie nicht ihre Interesselosigkeit oder ihr Unvermögen zugeben, der Stellungnahme nicht entziehen und die Beantwortung ungeschulten, unkundigen Betrachtern überlassen. Nach wie vor wird sie über Fragen des Stils und der Aufführungsart Bescheid geben, auf vergessene oder nur mehr wenig gekannte Meister der Vergangenheit wieder die Aufmerksamkeit lenken, aber vor allem auch den nationalen Kräften nachgehen, die in deutscher Musik verankert sind, und bei großen nationalen Gedenkfeiern in Wort und Schrift darlegen, was die Wissenschaft hierzu zu sagen hat, wie sie Persönlichkeiten und Werke der Vergangenheit sieht und wie diese dem Bewußtsein der Nation nähergebracht werden können. Dies gilt nicht nur für Mittelalter, Renaissance und Barock, sondern ebenso für die deutsche Klassik und ist für das deutsche Musikleben auch schon deshalb von besonderer Bedeutung, als dieses von den musikalischen Werken der Vergangenheit, im besonderen der Klassik und Romantik, geradezu lebt. Der Bogen ist etwas zu eng gespannt, wenn er nur öffentliche Feiern historischen Gepräges umfaßt. Und außerdem sollte gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen keine Scheidewand aufgerichtet werden, wenn auch der wissenschaftliche Standpunkt eine gewisse Reserve auferlegt. Die Mitarbeit müßte demnach in das gesamte Musikleben einbezogen werden, und dann könnten wohl auch die Schranken fallen, die die Musik als Kunst und die Musik als Wissenschaft voneinander trennen. Gewiß werden sich in Kunst und Wissenschaft schon durch verschiedene Blickrichtungen gegenseitig immer wieder gewisse Spannungen ergeben, aber in beiden muß sich das Bewußtsein durchringen, daß sie unzertrennlich zusammengehören und mit der Nation verhaftet sind.

Wir gelangen daher zu der weiteren These: die deutsche Musikwissenschaft hat unbeschadet ihrer besonderen wissenschaftlichen Interessen die allgemein-kulturellen und pädagogischen Aufgaben der Nation ins Auge zu fassen und in neuem Geiste zu erfassen, sie soll nicht in falschverstandener Vornehmheit der Zurückhaltung erst warten, bis man an sie herantritt, sie darf sich vor dem zeitgenössischen Schaffen nicht abschließen und muß wieder den ernstlichen Versuch wagen, die Einheit von Musik und Musikwissenschaft herbeizuführen.

Prof. Dr. Ernst Bücken (Köln):

„Das musikwissenschaftliche Vortragswesen" der Jüngstvergangenheit mochte seine über die direkten, stofflich-realen Zwecke hinausreichende Erfüllung in Zusammenfassungen ersehen, wie sie etwa in Graf Waldersee's „Sammlung musikalischer Vorträge" oder in Zusammenfassungen ähnlicher Art vorliegen.

Heute geht es um Anderes, nicht um fachwissenschaftliche Vorträge an sich, sondern

um die Kardinalfrage, ob ein musikwissenschaftliches Vortragswesen überhaupt organisiert werden kann, organisiert werden soll oder nicht. Diese Grundfrage ist der Leitsatz der folgenden Ausführungen und Vorschläge.

I. In der Vortragsreihe der „Musikalischen Zeitfragen" hat Hermann Kretzschmar besonders dringliche Fragen der Musik und Musikwissenschaft mit der ausgesprochenen Absicht einer in die Zukunft weisenden Organisationskritik behandelt. In diesen wichtigen Darlegungen hat Kretzschmar das Vortragswesen selbst in den Kreis einer „musikalischen Realpolitik" einbezogen. Hat es in diesem Bezirk, in dieser Realpolitik dauernd Wurzel gefaßt? Ich glaube, daß man darüber begründete Zweifel hegen kann. — Ist aber das musikwissenschaftliche Vortragswesen wirklich diesem realpolitischen Kreise entglitten, dann kann kein Zweifel bestehen, daß es in ihn wieder zurückgeführt werden muß.

Die Musikwissenschaft wird es nicht ihrem Schrifttum allein überlassen dürfen, alles das, was heute als „Zeitfrage" an sie herantritt, zu erörtern und zu klären, sie muß vielmehr auch mit der scharfen Waffe des gesprochenen Wortes sich die Wege gerade zu diesen Fragen bahnen.

Zu einer Zeit, die sich gern zu Methoden griechischer Darbietung und Verbreitung von Wissenschaftsstoff bekennt, würde es schwer vorstellbar sein, wenn die Musikwissenschaft ihr einst prächtig grünendes Vortragswesen noch weiter abdorren ließe, oder wenn sie untätig zuschauen würde, daß es über kleine und kleinste Kreise fachwissenschaftlicher Unterhaltung und Erörterung nicht hinausgelangt.

Wir müssen und wollen zu jenem weltoffenen Zustand gelangen, daß — wie Kretzschmars Beispiel für seine Epoche zeigt — wirkliche Lebensfragen der Musikwissenschaft und der Musik in Vorträgen, die sich in gleicher Weise an die „Kenner und Liebhaber" wenden, behandelt werden.

Die im folgenden gemachten Vorschläge zu einer Regelung des Vortragswesens liegen auf einem Wege, dessen Hauptetappen hier nur in Kürze berührt werden können unter Stützung auf ein Dreifragensystem: Was wird im musikwissenschaftlichen Vortragswesen geboten, wem wird es geboten und wo wird es geboten?

Der erste Fragenkomplex ist durch das fachwissenschaftliche Band für die Bedürfnisse unserer Zeit unbedingt zu fest umgürtet — wir werden es gerade im Vortragswesen wieder lockerer schnüren müssen. Die Probleme der Musiksoziologie, insbesondere die Fragen der Rassenkunde und der Musikpolitik melden sich als dringliche Zeitfragen hier zu Wort. Wenn jüngst in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" gesagt worden ist, daß es für die Musikgeschichte nach Rassen, Nationen, Stämmen noch immer an grundlegenden Vorarbeiten fehle, so dürfte gerade hier dem Vortragswesen die wichtige Aufgabe der Anregung und Aufklärung, etwa in dem Sinne, den die Strategie meint, zufallen. Entsprechendes gilt für die bedeutsamen musiksoziologischen und musikpolitischen Voraussetzungen und Bedingtheiten der Epochen und der Musikstile. Das Vortragswesen wird ferner seine Antworten bereitzuhalten haben auf die noch längst nicht genügend beantworteten Sehnsuchtsfragen gerade unseres deutschen Volkes nach den Bedeutungswerten der Musik, nach ihren Kulturwerten und ihrer Kulturbestimmung in allen Epochen ihres nationalen Daseins. Gerade der kulturpolitisch-musikwissenschaftliche Vortrag, der einst weite Kreise der deutschen Geisteswelt interessiert hat, der dann infolge der Vernebelung seiner Ziele in Mißkredit geriet, muß wieder auf eine gesicherte fachwissenschaftliche Grundlage gestellt werden.

II. Greift das Vortragswesen über den Eigenraum unserer Wissenschaft hinaus, so trifft es zunächst auf die Organisationen der akademischen Jugend, auf die Arbeitsgemeinschaften, in die es mehr als bisher Eingang suchen und finden muß. Es wird zunächst Sache der Fachvertreter an den deutschen Hochschulen sein, diese Beteiligung an den studentischen Arbeitsgemeinschaften durch Vorschläge geeigneter Vortragender und passender Vortragsreihen in die Wege zu leiten. Wichtige Aufnahmebezirke stellen ferner die nach Gauen gegliederten Organisationen der NS-Kulturgemeinde und des Rundfunks dar. Es ist dringend erforderlich, daß die Musikwissenschaft ihrer eigenen fachlichen Bedeutung wie der der Kunst, die sie betreut entsprechend am Vortragswesen des deutschen Rundfunks beteiligt

wird. Die Wichtigkeit dieser Beteiligung verlangt den Einbau einer besonderen Abteilung für Rundfunkvorträge in die später vorzuschlagende Zentralstelle. Den musikwissenschaftlichen Fachvertretern — Musikbeiräten — bei der NS-Kulturgemeinde wird es in Verbindung mit den Ortsgruppen der DGMW obliegen, die besonderen Belange „ihrer“ Raumschaften durch musikwissenschaftliche Vorträge wahren und fördern zu lassen (Probleme der Volksliedkunde der einzelnen deutschen Musiklandschaften usw.).

Eine Regelung des Vortragswesens im Ausland wird sich zweckmäßig durch Fühlungnahme mit dem Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung und mit der Deutschen Akademie herbeiführen lassen, die auf der Tagung vom 14. März 1935 ihr Interesse für die Musik des Auslandsdeutschtums bekundet hat.

Es erscheint mir wichtig, daß die Musikwissenschaft von sich aus mit festumrissenen Vorschlägen an die Deutsche Akademie herantritt, von denen hier — als erster Vorschlag — der regelmäßige Vortragsaustausch von deutschen und ausländischen Musikwissenschaftlern angeregt wird. Es wird u. a. hingewiesen auf die Universitäten und Hochschulen zu Amsterdam, Budapest, Brüssel, London, Luxemburg, Mailand, Paris, Prag, Wien, Zürich als geeignete Stätten eines ersten Austausch-Verkehrs. Diese Austausch-Vorträge der Musikwissenschaft sind nicht als interne Angelegenheiten der musikwissenschaftlichen Institute gedacht, sondern als Veranstaltungen der Hochschulen selbst, an der weite Kreise der Öffentlichkeit zu interessieren sind.

Diese Vorschläge, die noch eine Ergänzung in dem Abschnitt „Musikpolitische Zeitfragen“ meiner „Deutschen Musikkunde“ (Potsdam 1935) finden, die sich hier bewußt auf dringliche Zeitfragen beschränken, würden sich aber alsbald in Nichts auflösen ohne organisatorische Erfassung und Bearbeitung. Deshalb geht mein Endvorschlag dahin: Einen Ausschuß zu berufen, der im Auftrage der DGMW die Organisation des musikwissenschaftlichen Vortragswesens übernimmt. Damit wird eine Zentralstelle für die Regelung des musikwissenschaftlichen Vortragswesens geschaffen, wobei der Nachdruck auf dem Begriff der Regelung liegen soll. Denn das Vortragswesen soll durch die Zentralstelle keiner Zensur unterworfen, es soll vielmehr durch eine „denkende“ Maschine organisiert werden. Die Zentralstelle steht dem deutschen Musikwissenschaftler als eine Einrichtung gegenüber, der er Vorträge zur Weiterleitung an bestimmte Empfangsorganisationen übergibt, wie auch die Zentralstelle selbst Aufforderungen zu Vorträgen von sich aus ergehen läßt.

Die Zentralstelle als die Organisation des Vortragswesens soll Unterabteilungen für das Vortragswesen beim Rundfunk, das Vortragswesen des Auslandes und das Vortragswesen der deutschen Musiklandschaften (Ortsgruppen der DGMW, NS-Kulturgemeinde) enthalten.

Prof. Dr. Rudolf Steglich (Erlangen):

„Zum Propagandawesen der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft“. Der Herr Präsident unserer Gesellschaft hat mich beauftragt, einige Vorschläge zu einer Regelung des Propagandawesens zu machen, soweit sie jetzt bereits zu verwirklichen seien; der ganze Aufgabenkreis einer solchen Propaganda solle dabei nicht angeschnitten werden.

In der gegenwärtigen ungeklärten Lage der Gesellschaft, vor allem, so lange das Staatsinstitut noch nicht steht und die Stellung der DGMW zu ihm geregelt ist, sind allerdings Propagandamaßnahmen kaum mit Aussicht auf Dauer und Erfolg durchzuführen. Doch ist wohl gerade darum ein Versuch, zunächst gewisse Grundvoraussetzungen und Hauptzielrichtungen einer musikwissenschaftlichen Propaganda zu klären, nicht unnützlich.

Dem wissenschaftlichen Arbeiter ziemt fürs erste eine Besinnung auf die eigentliche Bedeutung einer „Propaganda“. Denn was man früher in Handel und Wandel darunter verstand — mit Wilhelm Busch zu reden: das Kakeln nach dem Eierlegen oder gar schon vorher —, das muß dem deutschen Wissenschafter stets etwas Fremdes bleiben. Ursprünglich aber bedeutet das Wort etwas ganz anderes. „Propagare“ nannten die altrömischen Weingärtner das „Vorneinsenken“ der Spitzen der Weinreben in die Erde, damit sie Wurzel ziehen und auf solche Weise neue Weinstöcke sich bilden. Also heißt propagare,

durch Versenkung in den Lebensgrund, in die ursprünglichen elementaren Lebenskräfte Leben vermannigfachen, zu immer neuem, vermehrtem Wachstum bringen. Propagare heißt, sich nicht damit begnügen, in die Luft, ins Bodenlose, Verabsolutierte hinein zu arbeiten und zu spekulieren. Es heißt vielmehr — im besonderen für uns: lebenfördernde Arbeit leisten im Durchdringen zu den Grundkräften der Musik, in der Versenkung in die lebenschaffenden Kräfte ihres Mutterbodens, und durch solche wissenschaftlich-lebendige Erkenntnis unseres musikalischen Wesens und Erbes an der Förderung des deutschen Kulturlebens mithelfen.

Eine in diesem Sinne arbeitende Musikwissenschaft ist ihrem Wesen nach bereits Propaganda. Was überdies an Propaganda für sie getrieben werden könnte, hat nur dann festen Rückhalt und ein sinnvolles Ziel, wenn es sich auf solche propagandistische Leistungen stützen kann. Vorschläge zu einer Regelung des Propagandawesens können daher nur zusätzliche Maßnahmen betreffen.

Solche Maßnahmen können notwendig sein, um das Verständnis für die Notwendigkeit musikwissenschaftlicher Arbeit und für ihre Ergebnisse zu fördern, Mißverständnisse aufzuklären und abwegigen Angriffen entgegenzutreten.

Der Ort hierfür ist die Tages- und Zeitschriftenpresse. Die gegebenen Mittelsmänner sind die Musikschriftleiter und -kritiker. Daß diese selbst musikwissenschaftlich gebildet sind, ist vielfach bereits der Fall, aber es ist darüber hinaus anzustreben, daß die Träger der Musikforschung mit ihnen in Fühlung bleiben. Es muß verhindert werden, daß die Zugehörigkeit zu verschiedenen „Kammern" die Verbindung lockert. Notfalls müssen für die Gaue und Großstädte „Verbindungsoffiziere" bestimmt werden.

In jedem Falle ist dies bei den Zeitschriften notwendig, nicht nur den eigentlichen Musikzeitschriften, sondern auch den allgemein kulturpolitischen und geisteswissenschaftlichen. Es muß erreicht werden, daß überhaupt ein Fachgenosse da ist, der sich im besonderen bekümmert um das, was eine bestimmte Zeitschrift in bezug auf die Musikwissenschaft tut und läßt, der sich verpflichtet fühlt, gegebenenfalls auch zu handeln und von sich aus Anregungen zu geben, sei es der Schriftleitung, deren Mitarbeitern oder denjenigen Fachgenossen, die der betreffende Fall im besonderen angeht. Das soll keineswegs eine musikwissenschaftliche Vormundschaft sein, sondern eine Mitarbeiterschaft im kameradschaftlichen Sinne sowohl der Zeitschrift und ihren Mitarbeitern wie den Fachgenossen gegenüber, eine kameradschaftliche Mitarbeiterschaft, die den Zusammenhalt zwischen Wissenschaft und Leben sichern hilft.

Durch diese Maßnahmen würde etwas, was der musikwissenschaftlichen Propaganda ganz besonders am Herzen liegen muß, wenigstens mittelbar gefördert: die Verbindung mit der Musiker- und Musikerzieherschaft. Gerade hier aber wird es darauf ankommen, daß die Musikwissenschaft jene ursprüngliche Propagandakraft besitzt. Das natürliche Bündnis zwischen Musikern und Musikwissenschaftern wird um so fruchtbarer werden, je mehr es nicht nur eine Wissenschaft von musikalischen Begriffen und Formen, sondern von den Lebenskräften der Musik gibt.

Dann wird auch noch mehr ins Allgemeinbewußtsein dringen, daß es eine Musikwissenschaft überhaupt gibt, daß sie notwendig ist, daß sie lebendig ist und wenn es nottut auch wehrhaft, weil das Wort von der deutschen Kunst als der stolzesten Verteidigung des deutschen Volkes auch sie erhebt und verpflichtet.

## Ortsgruppe Berlin

In der Sitzung am 5. Juli sprach Prof. Paul Krummeich von der Universität Philadelphia über die Frage „Was ist Musik". Prof. Krummeich will die vagen Begriffe aus der Musikästhetik entfernen. Daß diese Säuberung notwendig ist, wisse jeder Ästhetiker; daß sie möglich sei, glaube er durch seine Definition der Musik bewiesen zu haben. Solange man in der Musikästhetik mit dem mysteriösen Begriff Gefühl operiere, sei alles Denken eine Zeitverschwendung. Dieser Begriff sei populär, weil er vage sei. Aber das Vage gehöre

nicht in die Wissenschaft. Jedermann habe für diesen Begriff seine Privatdefinition; leider sei sie aber so privat, daß man sie keinem mitteilen könne. Wer sich mit undefinierten Begriffen herumschlage, werde ebenso wenig erreichen wie der Optimist, der sich mit Grenzbegriffen amüsiere.

Nach Krummeich ist es sehr leicht festzustellen, daß dieses nebelhafte Fühlen ein streng logisches Denken ist. Daß es als ein solches noch nicht erkannt wurde, liegt daran, daß der Stoff dieses Denkaktes etwas Ungewöhnliches ist. Es steckt im Denken bekanntlich zweierlei: Der Denkakt und der Denkstoff. Das Denken als Prozeß ist selbstverständlich immer ein und dasselbe, weil es von derselben Grundgesetzlichkeit dirigiert wird. Nicht so der Denkstoff; er kann Verschiedenes sein. Daß es ein logisches Denken mit Begriffen gibt, ist allbekannt: man kennt auch das taktile und das visuelle Denken, das die Raumgebilde zum Stoff hat. Nun gibt es neben den Begriffen und dem Raum auch noch die Zeit, die glücklicherweise ebenso meßbar ist wie der Raum. Folglich kann man auch mit zeitlichen Gebilden gerade so logisch denken wie mit anderen Denkstoffen. Ein Denkstoff wie diese zeitlichen Gebilde sollte uns doch wohl interessieren, weil die Musik die reinste der Zeitkünste ist. Dieses logische Denken mit scharf meßbaren zeitlichen oder eindimensionalen Gebilden ist nun gerade das, was man sonderbarerweise Fühlen nennt. Wer das einsieht, braucht den Begriff Gefühl nicht mehr; er kann auch die Scheingefühle, die qualitativen Reflexgefühle und dergleichen mehr Mysterien ruhig über Bord werfen. Wer mit dem Denken auskommt, braucht das Fühlen nicht. Nicht durch Fühlen, sondern durch Denken wird die Musik verstanden und genossen; nur durch Denken, aber nicht durch Fühlen kann das Wesen der Musik ergründet werden. Wer sich in diese Definition des Begriffs Gefühl hineindenken kann, der wird auch die von Krummeich gegebene Definition der Musik verstehen. Mit beiden Definitionen wird das „Schattenhaft-metaphysische" überwunden, und unsere Spekulationen über Musik werden den Charakter der reinen Wissenschaft haben. Nur muß man einsehen, daß der sogenannte emotionale Untergrund, der das Fundamentale aller künstlerischen Ideen konstituiert, kein vager Gefühlsstrom, sondern ein logischer Gedankenstrom ist, der die zeitlichen, d. h. die eindimensionalen Gebilde zum Stoff hat. Erst so kann man auch die Definition der Musik, wie sie Krummeich gibt, verstehen: Die Musik ist die tonale Projektion der künstlerischen Idee in ihrer zeitlichen Gestalt. — An den Vortrag schloß sich eine anregende Diskussion, die unter Leitung von Prof. Schünemann an einem anderen Tag in kleinerem Kreise noch wesentlich vertieft wurde. G. Sch.

# Mitteilungen

Die Thüringer Methfesselfeier. IV. Historisches Musikfest auf Schloß Heidecksburg in Rudolstadt am 31. August und 1. September 1935. Die Vortragsfolge des IV. Historischen Musikfestes auf der Heidecksburg in Rudolstadt steht, der Tradition dieser Musikfeste und ihrer vorbereitenden Konzertreihe der Musikgemeinde e. V., „Deutsche Musikabende" genannt, entsprechend, unter einer einheitlichen kulturellen Idee. Musikdirektor Ernst Wollong, der bewährte Leiter dieser Feste, hatte dieser Feier das Thema gegeben: „Albert Methfessel, der Sänger der Freiheitskriege und seine Zeit in Rudolstadt". Der aus Anlaß seines 150. Geburtstag zu feiernde Liedermeister ist also in den Mittelpunkt einer Epoche gestellt, die man als die Schiller-Goethezeit Rudolstadts bezeichnen kann. Das Fest sollte in seiner Gesamtheit ein Bild des Musiklebens einer kleinen thüringischen Residenz zur klassischen Zeit lebendig werden lassen. Zu diesem Musikleben gehörte neben dem fürstlichen Kammersänger Albert Methfessel auch der Hofkapellmeister Max Eberwein. Es war die Zeit des gesellschaftlichen Musizierens bei Hofe, in dessen Mittelpunkt, ähnlich wie im benachbarten Weimar die Herzogin Anna Amalie, hier die Fürstin Caroline Luise stand, die zunächst einen kleinen höfischen Liebhaberkreis um sich versammelte,

der sich dann unter Eberweins Leitung zu einer „Singakademie" vergrößerte. Im Mittelpunkt der Musik des Bürgerhauses stand das Hauslied, für den Familien- und Freundeskreis des Hauses bestimmt. Diese Zeit ist auch eine Blütezeit des Gesellschaftsliedes, das überall dort aufklingt, wo man sich im Freundeskreis zusammenfindet, von einem angestimmt, von den andern nachgesungen. In Weimar erklangen solche Lieder im Goethehaus zum Abschluß der Hausmusikabende des Dichters, für die der Rudolstädter Eberwein seine Tafellieder „Mich ergreift, ich weiß nicht wie" und „Ergo bibamus" auf Texte Goethes schrieb; in Rudolstadt war Methfessel Mittelpunkt des musikliebenden höfischen und bürgerlichen Kreises und durch seine heiteren Lieder zur Gitarre der Liebling aller. Wer nur ein bißchen Ohr und Stimme hatte, stimmte in den Kehrreim ein; in den Singakademien und in den Liedertafeln aber sang man das Gesellschaftslied im vierstimmigen Chor, und von dort aus wurde es zum Volkslied. So traten denn auch Methfessels Lieder die Wanderung in die deutschen Lande an, und da sie ohne Künstelei echt und wahr empfunden waren, sangen sie sich ins Herz des Volkes ein.

In diese Zeit sollten die Rudolstädter Festtage an historischer Stätte wieder hineinversetzen durch folgende Darbietungen:

Ein Methfesselkonzert im Rokokosaal des Schlosses Heidecksburg im Stile einer sonntäglichen Hausmusik in Rudolstadt zur Zeit Methfessels. Sologesänge am alten Wiener Fuhrmannfliegel, zur Gitarre und zur Gitarre mit obligaten Instrumenten wechselten mit gemischten Chören und Frauenchören a cappella wie mit Klavierbegleitung und mit Klavierstücken am Wiener Flügel ab. Bei der Auswahl der Kompositionen war naturgemäß die Rudolstädter Zeit Methfessels in erster Linie berücksichtigt, die Chorlieder in der Neubearbeitung von Ernst Wollong.

In der historischen St. Andreas-Stadtkirche gab es eine festliche Erstaufführung der verschollen-geglaubten, im Archiv der ehemaligen fürstlichen Hofkapelle aufgefundenen *As*dur-Messe von Max Eberwein (1785—1831).

Der Festakt im Schloßhof der Heidecksburg unter Beteiligung der Schulen und der Chöre des Kreises „Obere Saale" des Deutschen Sängerbundes und des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands, war eine große, öffentliche Kundgebung unter dem Thema: „Methfessel und das nationale Lied der Befreiungskriege".

Die bekanntesten, in ganz Deutschland gesungenen Lieder Methfessels von Vaterland und Freiheit und seine Kampflieder aus den Befreiungskriegen wurden vom Massenchor gesungen; als Prolog erklang der Festgesang „Das deutsche Lied" von Methfessel, als Epilog der Meistersingerschluß von Richard Wagner.

Mit einem „Musikabend am Fürstlichen Hofe zur Schiller-Goethezeit": Serenadenmusik Rudolstädter Meister, Chören, Liedern und Tänzen von Scheinpflug, Eberwein und Methfessel, im Grün des alten Schloßgartens der Heidecksburg, beim Schein der Fackeln klangen die Festtage aus.

| August | **Inhalt** | 1935 |
|---|---|---|

Seite



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 Heft 9/10 September/Oktober 1935

# Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock[1]

Von

Erich Schenk, Rostock

Der oft zitierte Satz von der Notwendigkeit mindestens halbjahrhundertlicher Neufassung der Biographien großer Meister, den Hermann Abert noch vor 15 Jahren als Tenor seines „Mozart"-Vorwortes gewählt hatte, scheint heute angesichts des gewaltigen Tempos geistiger Entwicklung und Entfaltung einer Korrektur zu bedürfen. Allerorts zeigen sich neue „Ziele und Methoden der Forschung" und ihr überraschendes Auftreten zeitigt schon jetzt den Wunsch nach Besinnung auf Wert und Brauchbarkeit der Beute solch kühner Eroberungszüge in methodologisches Neuland. Besonders gilt dies auch hinsichtlich der in letzter Zeit sehr weitgehend vollzogenen Orientierung des musikwissenschaftlichen Schrifttums nach kunstgeschichtlichen Periodisierungsbegriffen, und es scheint notwendig, an ein diesbezügliches Teilproblem, das des musikalischen Barock, auf jenem Weg heranzutreten, der allein ein Debacle, wie es frühere Versuche[2] erlebten, auszuschließen vermag: ich meine den strengster Besinnung auf die Grenzen der eigenen Disziplin. Denn mit einer Art geisteswissenschaftlicher Betrachtungsweise, die kritiklos auf musikalisches Gebiet übernommen nur allzuhäufig auf schöngeistige Bahnen führt, ist musikwissenschaftlicher Erkenntnis wenig gedient. Die Diskussion des Problems „Barock im engeren Sinne" von nachbargebietlichen Forschungsergebnissen aus hat zweifellos ebenso Unsicherheit geschaffen wie die Bemühungen, „Barock im weiteren Sinne" als einen Pol jener metaphysischen Urpolarität aufzufassen, in der man wiederholt

[1] Vortrag, gehalten auf der 58. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner am 31. Oktober 1934 in Trier.

[2] Rudolf Wustmann (1909), Egon Wellesz (1918 u. 1922) und Curt Sachs (1920). Vgl. dazu Robert Haas, „Die Musik des Barocks" (Potsdam 1928), S. 9—15, und Hermann Abert, „Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie" (AfM II, Leipzig 1920 und Gesammelte Schriften und Vorträge, Halle 1929).

den Wesenskern ewig-menschlicher Substanz zu begreifen suchte[1]. Ohne diese Auffassung für die Musik überhaupt zur Diskussion zu stellen, darf gesagt werden, daß beim gegenwärtigen Stand der Dinge Prägungen wie „Spätgotischer Barock“ oder „Renaissanceinsel“ der „Tonsetzergruppe Veracini-Corelli-Ag. Steffani-Lotti um 1690“ trotz ihrer bestechenden Einprägsamkeit mehr zur Verwirrung als zur Klärung des Problems beitragen. Barock sei hier lediglich als Stilbegriff verstanden und nicht als absolute geistige Entität, zu deren Erfassung musikwissenschaftliche Forschung allein nicht genügt, wenngleich von hier aus Wesentliches beigebracht werden könnte. Wieviel gerade noch zur Lösung des Stilproblems „Barock“ zu leisten ist, hat ja die umfassende Darstellung von Robert Haas hinreichend bewiesen[2].

Darin sind erstmalig die Zeitgrenzen und die Grundzüge des barocken Entwicklungsverlaufes klar herausgearbeitet. Drei „Generationsschichten“ der zwischen Caccinis Geburt und Bachs Tod Lebenden vollziehen die drei Phasen von je etwa halbjahrhundertlicher Zeitdauer: die zwischen 1550 und 1600 Geborenen die „Überwindung der musikalischen Renaissance“, die zwischen 1600 und 1650 Geborenen den „melodischen Ausbau des musikalischen Barock“, und die zwischen 1650 und 1700 Geborenen die Prägung des „kontrapunktischen Prunkstiles“. Die Formulierung: Früh-, Mittel-[3] und Hochbarock wird man konsequenter durch Früh-, Mittel- und Spätbarock ersetzen.

Die Antwort auf die Frage nach der berechtigten Anwendung des Begriffes „Barock“ in der Musikgeschichte wird davon abhängen, ob die Kriterien historischer Periodenbildung, nämlich gewisse Einheitlichkeit, gewisse Bestimmtheit der Zeitgrenzen und „Selbstinterpretation“ der Repräsentanten vorhanden sind[4].

Hinsichtlich der Zeitgrenzen stehen, was zunächst den Barockbeginn anbelangt, drei Auffassungen zur Debatte: die von Haas, Kroyer und Moser; andere Beobachtungen der jüngsten Zeit gehören in das Kapitel der „Vorbereitung auf den Durchbruch der monodischen Welle“. Mit diesem Zitat aus dem Buch des Wiener Forschers (S. 10) ist auch seine Stellungnahme gekennzeichnet: er setzt den Beginn des Barock mit dem „Fenstersturz des polyphonen Vokalstils“ durch die Camera-tisten an; Geburt der Monodie ist Geburt des Barock, der Periodenbeginn eindeutig mit „um 1600“ fixiert. Kroyer hat bei der Begriffsbestimmung: „Barock ist auch in der Musik alles, was exzessiv gegen die Renaissance auswächst“[5] zunächst den Kampf gegen den Kontrapunkt, die Errungenschaften der Florentiner Musikreformer als Zeugen des Renaissancegeistes angesprochen. „Die Florentiner Hellenistenoper ist darum noch keine Barockerscheinung“. In seinem späteren Beitrag zum Problem[6] hält er zwar noch an der nach Wölfflin orientierten Begriffsbestimmung fest,

[1] Ich erinnere an die Antithesen Naiv—Sentimental (Schiller), Apollinisch—Dionysisch (Nietzsche), Klassisch—Barock (Wölfflin), Klassisch—Romantisch (Strich) usw.

[2] Vgl. meine Besprechung von Haas' „Musik des Barocks“ in: ZMW XVI (1934), S. 554ff.

[3] Hans Joachim Mosers Prägung: Musiklexikon, S. 981.

[4] R. M. Meyer, „Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung“ in: „Euphorion“, Bd. VIII und Benno v. Wiese, „Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffes“ in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XI (Halle [S.] 1933), S. 130ff.

[5] Theodor Kroyer, „Zwischen Renaissance und Barock“ in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927 (Leipzig 1928), S. 49f.

[6] „Die barocke Anabasis“ in: Zeitschrift für Musik, Bd. C (Regensburg 1933), S. 902.

spricht jedoch in Annäherung an den Standpunkt von Haas die Florentiner Monodie als „Exzesse gegen die Renaissance“ von seiten „aristokratischer Dilettanten“ an. Ergänzen wir: mit aus der Renaissance selbst gezogenen Argumenten, so könnten wir auch hier von einem in der Geistesgeschichte nicht seltenen Phänomen, nämlich dem der Überwindung einer Bewegung durch ihre eigenen Argumente, sprechen[1]. — Moser erblickt in den monodischen Anfängen typisches Renaissanceerzeugnis[2] und erst mit „dem Übergang des Musikdramas von den Höfen und Patriziern an die venezianische Volksoper (1637)“ will er „endgültig den Wechsel von der Renaissancemusik zum Barock vollzogen“ wissen. Später[3] macht auch er sich den Haasschen Standpunkt offenbar zu eigen.

Ich glaube, diesen durch Betonung folgender Grundgedanken des nachbargebietlichen Schrifttums noch weiterhin stützen zu können. „Barock“ wurde von Wölfflin[4] ja nicht nur als „ein wesentlich Neues, das sich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten läßt“, expressis verbis als „Exzeß gegen die Renaissance“ gedeutet, sondern in ausdrücklicher Korrektur des früheren Standpunktes, als „die weitergewälzten Formen der Renaissance“[5]. Ferner ist Pinders Betonung der Polyphonie des historischen Gefüges einer Epoche[6] ebenso wesentlich wie Hauttmanns Einheitserklärung von Renaissance, Barock und Rokoko. Die Relevanz dieser Überlegungen darf gerade im musikalischen Frühbarock nicht außer Acht gelassen werden. Gewiß kennzeichnet die erste Phase des Barock nicht ein Parallellauf von „Schon“ (-Barock) und „Noch“ (-Renaissance), vielmehr gibt ihr die Stilüberschneidung das Profil. Aber die scharfe Abgrenzung, die revolutionäre Wandlung durch die Meister der „nuove musiche“ braucht doch überhaupt nicht diskutiert zu werden, und wo läge ein deutlicheres Beispiel der „Selbstinterpretation“ vor als gerade bei diesen Monodisten? Und die gleiche Situation am Ende der Epoche („um 1750“), die ja schon durch Hugo Riemanns Wort von den wenigen tiefgreifenden Zäsuren im historischen Ablauf, „welche Literaturen von Jahrhunderten mit einem Schlag zu Makulatur machen und durch neue ersetzen“[7] hinreichend gekennzeichnet wurde und in der man die Stilüberschneidung als profilbildendes Moment neuerdings deutlich erkennt. Kaum anderswo treten also die Zeitgrenzen klarer, überzeugender zutage als im musikalischen Barock.

Wenn nun eine Definition des für jene 150 Jahre gültigen Stils versucht wird, so geschieht dies ohne Anlehnung an kunstgeschichtliche Denkweise lediglich aus der Besinnuug auf die letzten Abstraktionen von Musik (Melodie = Linie, Harmonie = Fläche und Rhythmik) und auf das wichtigste stilistische Einheitsmoment. Barockstil wäre zu definieren als der expressive Stil harmonischer Fläche, im Gegensatz zum imitativen Figuralstil der Renaissance. Diese Definition ergibt sich

---

[1] Vgl. meine Besprechung von Elmar Arros „Geschichte der estnischen Musik“ in: Deutsche Literaturzeitung 1934, S. 2137.

[2] Musiklexikon, sub „Renaissancemusik“, S. 680.

[3] Ebenda, sub „Barockmusik“, S. 980.

[4] „Renaissance und Barock“ (1888), 4. Aufl. (München 1926), S. 76.
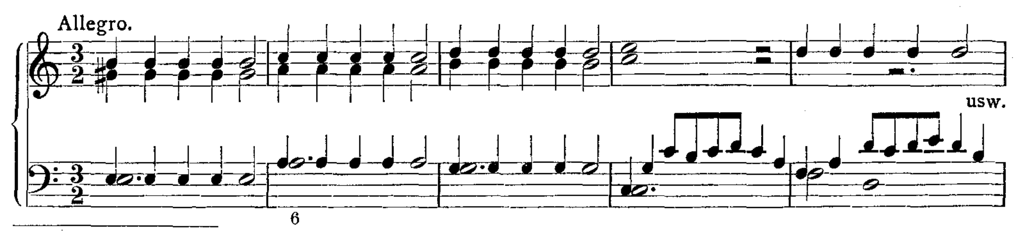
[5] „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (1915), 5. Aufl. (München 1921), S. 76.

[6] Wilhelm Pinder, „Kunstgeschichte nach Generationen“ (Leipzig 1926) und „Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas“ (Berlin 1926).

[7] „Handbuch der Musikgeschichte“ II 3, 2. Aufl. (Leipzig 1922), S. 133.

aus jenem wichtigsten Moment der Einheitlichkeit der Barockepoche: dem Diktat der Fläche über die Linearität, das in allen drei Phasen (auch im kontrapunktischen Prunkstil des Spätbarock!) unbedingte Gültigkeit hat. Die Linearität der Renaissance räumt der nach der harmonischen Fläche orientierten krausen Oberstimmenmelodik das Feld.

Gerade in letzter Zeit wurde ja mit Glück das innere Entwicklungsgeschehen der Epoche von Josquin bis Gabrieli als ein Schwergewichtsverlagerungsprozeß von der Horizontalen zur Vertikalen, von der Linie zur Fläche gedeutet[1]. Der Barocco beginnt da, wo das Ausschlagen des Waagenzüngleins nach der Fläche hin auch im tonschriftlichen Symbol, im Generalbaß, Ausdruck findet, und er hört dort auf, wo diese harmonische Orientierung überwunden ist, die Eliminierung des Generalbasses beginnt. Riemanns Terminus „Generalbaßzeitalter" entspricht also genau dem „Barock". Natürlich ist die Polyphonie des historischen Gefüges im Frühbarock besonders reich. Neben den „weitergewälzten Formen der Renaissance", der römischen Polyphonie und dem venezianischen Konzertstil, neben und gegen diese die Monodie, sei es die „gearbeitete", komponierte oder die improvisierte. Gewiß stehen deren Propagandisten im heftigsten, wenn man will „exzessiven" Widerspruch zur Vokalpolyphonie, aber sie sind doch selbst im Banne jener Macht, die im Schoße der verlästerten a cappella-Kunst im mehrjahrhundertlichen Werdegang zu dem Gestaltungsfaktor der Zukunft geworden war, im Banne des akkordlichen Denkens. Die Linienbildung ist in beiden Lagern nach harmonischen Gesetzen orientiert, sei es in der Nochimitation der Motette und Kanzone, sei es in der „melodia perfetta" des Solos, der Arie und der Sonate. Das Verhältnis von Melodie und Akkord, von Linie und Fläche ist im Barock das schicksalhafter Verbundenheit und Spannung zugleich, die harmonische Fläche ist das primär orientierende auch für die melodische Disposition. Gerade in letzter Zeit wurde ja gelegentlich die typenbildende Kraft der Harmonie in der Barockmusik erwähnt[2]. Symbol dieses Primats des Klanglichen im Barock sind jene aus Oper und Instrumentalmusik wohlbekannten Einleitungstypen, die ich als „Klangtypus" bezeichnen möchte und die im wesentlichen aus Akkordfolgen mit einem Minimum von melodischer Substanz bestehen. Natürlich entstammen sie den seit Marini (1617) in der italienischen Kammermusik unerhört aktuellen Tremolosätzen. Noch Johann Jakob Walter nennt im „Hortulus Chelicus" (1688) das so gestaltete XVI. Präludium „Organo tremulante". Aber bei früherem Vorkommen fehlt dieser Hinweis, etwa in Rosenmüllers „Sonate da camera" von 1670 (DDT XVIII, S. 23) oder in der 10. Sonate von Philipp Friedrich Buchners „Plectrum Musicum" (1662):




[1] Herbert Birtner, „Renaissance und Klassik in der Musik" in: Theodor Kroyer-Festschrift (Regensburg 1933), S. 45f. [2] Gotthold Frotscher, „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition" I (Berlin 1934), S. 535 u. a.

Ich beobachte den Typus in Johann Pezels „Delitiae Musicales“ (1678) mit der Anweisung „Tremulo“, in der „Musica Vespertina Lipsia“ (1669) ohne dieselbe (DDT LXIII, S. 115 u. 69), ferner in Johann Scheiffelhuts „Musicalischer Gemüths-Ergötzungen Erstes Werck“ (Augsburg 1684 — Suite I/1 „Sonata“). Ein erlauchtes Beispiel ist ferner das Andante aus Händels *F* dur-Orgelkonzert (op. IV, 4), ebenso gehört hierher das Fischerlied aus Reinhard Keisers Hamburger Oper „Crösus“ von 1730[1].

Kann das neue barocke Verhältnis von Linie und Fläche deutlicher zum Ausdruck kommen als durch den kardinalen Wandel der Architektur? Als das klassische Architekturprinzip der Renaissance wird die Vierstimmigkeit bei absoluter Gleichberechtigung der vier Figuralstimmen angesprochen. Jede Stimmvermehrung ist nun Barockisierung im Sinne der Schwergewichtsverlagerung von der Linie auf die Fläche, von der Fünfstimmigkeit bis zur Zweiundfünfzigstimmigkeit der Benevolischen Festmesse von 1628, also „Weiterwälzen der Renaissanceformen“. Daneben aber setzt sich immer mehr das Architekturprinzip des barocken Ensembles durch: der Satz a tre, durch Stimmenreduktion gewonnen, und zwar durch profilierte Herausstellung der beiden gleichberechtigten Sopran-Canti und der Baßlinie, der „Haupt“-Stimmen also, gegenüber dem im Basso continuo zusammengefaßten Kollektiv der ihrer Individualität entkleideten „Neben“-Stimmen. Allerdings sind beide Gruppen untrennbar miteinander verbunden. Und das ist das Wesen des barocken Linien-Flächenverhältnisses: nie ist die Melodielinie ohne das tragende Harmoniefundament denkbar, vom letzteren aus wird ihr Verlauf schicksalhaft bestimmt.

Schon lange vor den ersten italienischen Triosonaten (Cima 1610, Rossi 1613) läßt sich der Einbruch dieses Prinzips in der Instrumental- wie Vokalmusik konstatieren. Und zwar in jenen vorerst noch episodischen Partien vielstimmiger Werke, in denen die beiden Oberstimmen zu ausschließlichen Trägern des melodischen Geschehens werden, die übrigen Stimmen aber lediglich nur mehr die Aufgabe der Füllung und Stützung haben. Hans Engel macht mich besonders auf die Florentiner Intermedien von 1589 aufmerksam, aus denen Robert Haas (S. 21) ein sehr instruktives Beispiel mitteilt. Der kanonische Eintritt von Sopran und Alt, der ausgesprochene Stützungscharakter der übrigen Stimmen läßt hier das Walten des Trioprinzips unschwer erkennen. An leicht zugänglichen Beispielen nenne ich ferner: Giovanni Gabrielis zweichörige „Canzone per sonar. Primi toni“ von 1597[2], die zweite doppelchörige Canzone aus Haßlers „Sacri concentus“ (1601)[3], die Scheinsche „Corollariums Canzone“ aus dem „Cymbalum Sionium“ (1615)[4]; dann Hausmanns „Rest von polnischen Tänzen“ und seine „Passa-mezzo Variationen“ (1604)[5], die Pavane XIX aus den „Neuen Pavanen, Galliarden und Intraden“ Melchior Francks (1603) und die 21. Intrade der Sammlung von 1608[6], eine Reihe von Pavanen (IV, VI, XII, XVI), Gagliarden (IV, VII, XVI) und Courenten (IV, VI, XVI, XVIII, XIX, XX) des Scheinschen „Banchetto musicale“ (1611), Canzonen und Tänze von Simpsons

---

[1] Vgl. Ludwig Schiedermair, „Die deutsche Oper“ (Leipzig 1930), S. 72.

[2] Jos. Wilh. v. Wasielewski, „Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVIII. Jahrhunderts“ (Berlin o. J.), S. 4f.

[3] DTB XXIV/V.

[4] Ges.-Ausg. I, S. 61 u. 64f.

[5] DDT XVI, Nr. 31 und Karl Nef, „Geschichte der Sinfonie und Suite“ (Leipzig 1921) S. 14.

[6] DDT XVI, S. 81 und 24ff.

„Opus newer Papuanen“ (1617)[1], vor allem aber die hochstilisierten Paduanen (III, XV, XVII) und Gagliarden (IV, VI, VIII, XII, XVI, XVIII) der „Musicalischen Tafelfreudt“ von Isaac Posch (1621)[2]. Die Oberstimmen werden an solchen Stellen entweder in Terzen geführt oder kanonisch, in Ligaturen oder figurativer Umspielung von Dreiklängen. All diese Beispiele illustrieren die Vorgeschichte der Triosonate, den Durchbruch des Trioprinzips. In der Vokalmusik tritt das zuerst ganz klar zutage. Ich erinnere an die leicht zugänglichen Beispiele von Luzzasco Luzzaschi (1601)[3] und Viadana (1602)[4]. Auf die zunehmende triomäßige Orientierung der dreistimmigen Villanellen- und Madrigalliteratur, aus der Hans Engels Marenzio-Auswahl[5] ein instruktives Beispiel bringt, wäre ebenfalls hinzuweisen.

Mit Glück wurde[6] das In-Erscheinung-Treten des frühbarocken Instrumentaltrios in Österreich im Notationssymbol erkannt und die wichtige „Zwischenstufe“ der Umschreibung „latenter“ a tre-Sätze Poschs in vierstimmiger Gestalt veranschaulicht. Das Sammelwerk „Amoenitatum Hortulus“ (1622) bringt drei Tänze Poschs an Stelle der Originalnotierung (Violin-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) in triomäßiger Aufzeichnung (2 Violinschlüssel, Alt- und Baßschlüssel) unter gleichzeitiger Oktavversetzung der ursprünglichen Altstimme und wesentlicher Eingriffe in die nunmehr völlig zur Füllstimme degradierte frühere Tenor-, nunmehrige Altstimme. Wenn Paul Peuerl 1625 seine Tänze „auf sonderliche Manier“ für zwei Partituren notiert und damit bekanntlich die deutsche Triosuite kreiert, so ist das nur die graphische Konsequenz des in der vielstimmigen Literatur schon lange fühlbaren und in Italien seit über einem halben Menschenalter vollzogenen Wandels zum barocken Architekturprinzip. Die Gültigkeit des Satzes „a tre“ auch in vielstimmigen Werken für die Folgezeit beweisen übrigens die ad libitum-Besetzungen „a 5“ oder „a 3“, wie Rosenmüllers „Studentenmusik“ (1665) und Muffats „Armonico tributo“ (1682) u. a. In Rosenmüllers vorerwähnten 5stimmigen „Sonate da camera“ von 1670 ist der a tre-Satz für die Anlage fast aller Stücke verbindlich. Nur dort, wo reale Fünfstimmigkeit unbedingt verlangt wird (in den Intraden I, III und V [S. 13, 39 und 65 von DDT XVIII) kommt dies auch in der Überschrift „a 5 obligati“ zum Ausdruck. In allen übrigen Sätzen waltet das Trioprinzip: die beiden Violinstimmen bilden das Oberstimmenduett, in den Sinfonien vorwiegend kanzonenmäßig dialogisierend, in den Tanzsätzen in Terzkoppelung geführt. Die beiden Violette sind vom Baß rhythmisch abhängige Füllstimmen. Die Viola führt die Baßdiminutionen aus.

Erledigt wird das Trioprinzip am Ausgange des Barock durch das Soloprinzip. 1704 ediert Tommaso Albinoni seine „Balletti a tre due Violini e Violoncello col Basso continuo“, vier- und dreisätzige Suiten. In den Präludien wie Tänzen, be-

---

[1] Günther Oberst, „Englische Orchestersuiten um 1600“ (Berlin-Wolfenbüttel 1929), Notenbeisp. S. 32, 39.

[2] DTÖ XXXVI/2.
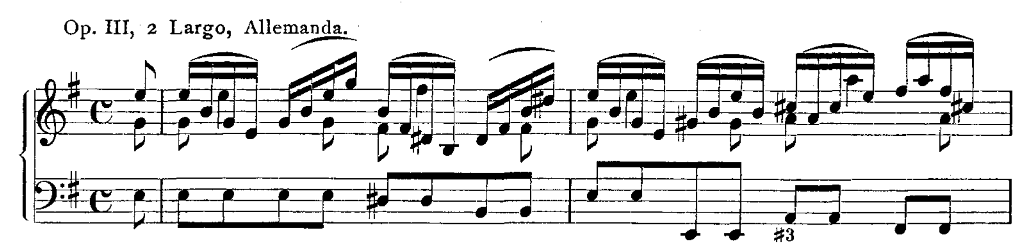
[3] Otto Kinkeldey, „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts“ (Leipzig 1910), S. 292 ff.

[4] Max Schneider, „Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung“ (Leipzig 1918), S. 181 ff.
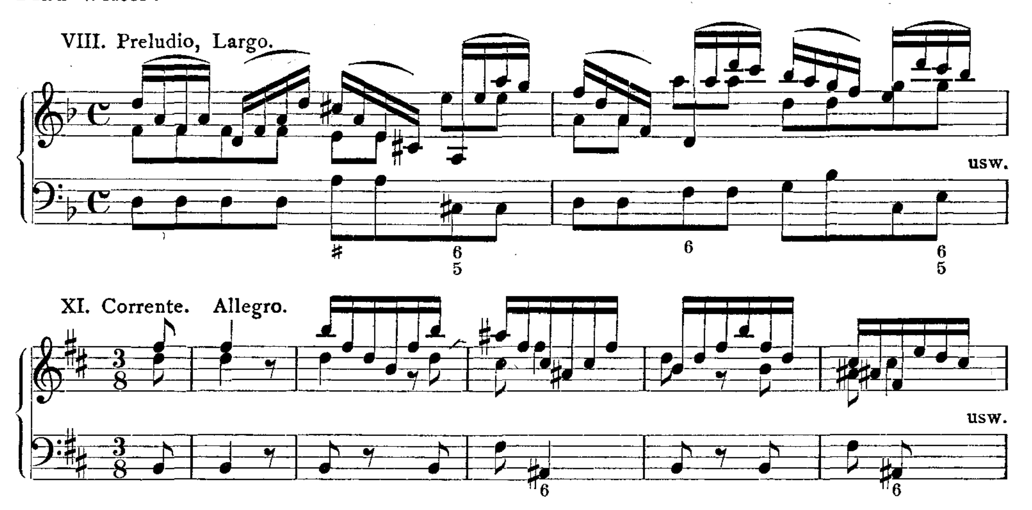
[5] Luca Marenzio, Villanellen für drei Stimmen, hrsg. von Hans Engel. 1. Heft (Kassel 1928), S. 20f.

[6] Karl Geiringer, „Isaac Posch“, in Guido Adlers Studien zur Musikwissenschaft XVII (Wien 1930), S. 64f.

sonders den Allemanden, wird nun vielfach die Trioarchitektur aufgegeben. Es handelt sich um richtige Solos der 1. Violine, von 2. Violine und Baß begleitet; der ursprüngliche Duettcharakter des Oberstimmenpaares ist durch solistische Brillanz der einen Stimme und Degradierung der anderen zur Füllstimme überwunden. Bereits mit diesen Trios ist in Italien die Bankrotterklärung des „a tre"-Satzes im Prinzip vollzogen;




Vivaldis „12 Suonate da Camera" op. 1 (um 1713 entstanden) schreiten denselben Pfad weiter:




Der Spannungszustand von Linie und Fläche, von Melodie und Harmonie ist überwunden. Die melodische Linie dominiert absolut, und zugleich ist ein neuer Melodietyp existent: der in sich abgeschlossene, absolut harmonisch orientierte der „Galanten", der seine harmonischen Grundlagen ganz deutlich ausdrückt, das barocke tragende Harmoniefundament sozusagen in sich aufgesogen hat und einer besonderen Stützung harmonischer Art entraten kann. In diesem Sinne habe ich den Melodiker Mozart „Überwinder des Barock" genannt[1]. Zwischen der klassischen, von ganz neuen psychologischen Voraussetzungen ausgehenden Melodiekunst Mozarts und der Figuralkunst der Renaissance steht der Barock der Gabrieli und Corelli, der Monteverdi und Händel, der Sweelinck und Bach, der Schein und Fux, der Lulli und Purcell. Den Auflösungsprozeß des barocken Architekturprinzips weiter zu verfolgen ist hier nicht der Ort, allgemein ist nur zu bemerken, daß das nord-

---

[1] Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931 (Leipzig 1932), S. 69.

deutsche Rokoko das „a tre"-Prinzip noch lange kultiviert, während es im führenden Italien und Süddeutschland viel rascher in Verfall gerät.

Innerhalb dieser Architektur ist wiederum für den ganzen Barock das Diktat der abstrakten Stimmenlogik maßgeblich. Der Satz: „Die melodische Linie ist die Hauptsache, die Klangfarbe nebensächlich, die originale Instrumentation ist nur ein Vorschlag, bestenfalls ein Wunsch des Komponisten"[1] hat unbedingte Gültigkeit. Das beweisen die zahlreichen Besetzungsvarietäten beispielsweise „a tre":

1. mit 3 Orchesterinstrumenten und Akkordinstrument: Trio für 2 Violinen (Flöten, Oboen usw.), Cello (Fagott) und B.c. (Cembalo, Orgel, Laute) = die Normalbesetzung.
2. mit 1 Orchesterinstrument und 2 Akkordinstrumenten; in Telemanns „Essercici Musici" (Hamburg um 1733) finden sich folgende Kombinationen: Nr. 8 = Flauto traverso, Cembalo concertato und B.c. — Nr. 16 = Flauto dolce, Cembalo obligato und B.c. — Nr. 24 = Oboe, Cembalo obligato und Cembalo.
3. mit 1 Orchesterinstrument und 1 Akkordinstrument: Trios mit obligatem oder konzertierendem Cembalo, dessen Sopranpart die eine Stimme des Oberstimmenduetts auszuführen hat. Der Rechtsvorgänger des modernen Klaviertrios, der auch im Arrangierverfahren eine große Rolle spielt.

   Andrerseits vermochte der Geiger mit Hilfe der „gara di Violini in uno" das Oberstimmenduett allein auszuführen: nach Ottavio Maria Grandis wohl erstem Versuch von 1628, „einen zweistimmig kontrapunktierenden Satz für eine Violine zu schreiben"[2] besonders in Bibers Sonaten von 1681[3] und Walters „Hortulus Chelicus" (1688/94). Das Verfahren wurde mit Glück zu den „Selbstimitationen" der Viadanaschen „Concerti ecclesiastici" (1602) in Parallele gesetzt[4]. Bekannt ist auch das Spiel beider Instrumente durch eine Person — und zwar durch Nikolaus Bruhns, der mit Hilfe der „gara di Violini in uno" zweistimmig auf der Violine improvisierte und den Baß dazu auf dem Orgelpedal selbst trat.
4. mit 2 Akkordinstrumenten: Peuerl stellt die Ausführung seiner Triosuiten (1625) für 2 Cembali, bzw. Laute und Cembalo frei.
5. mit 1 Akkordinstrument = Orgeltrio.

Mit derselben Freiheit, mit der im Barock etwa Corellische Triosonaten nachweislich auf der Orgel gespielt wurden[5], könnte man, ohne ein stilistisches Sakrileg zu begehen, Bachsche Orgelsonaten als Triosonaten aufführen. Aber schon in der Frühgalanterie macht sich ein feineres Empfinden für instrumentale Individualität bemerkbar. 1720 schreibt Beinhard Keiser in Stuttgart einige Generalbaßtrios, in denen nicht allein die Durchbrechung des barocken a tre-Prinzips, sondern auch jenes feinere Empfinden deutlich zu erkennen ist[6].

---

[1] Wilhelm Fischer in Guido Adlers „Handbuch der Musikgeschichte", 2. Aufl. (Berlin 1930), S. 294.

[2] Gustav Beckmann, „Das Violinspiel in Deutschland vor 1709" (Leipzig 1918), S. 19.

[3] DTÖ XII/2 (Wien 1905).
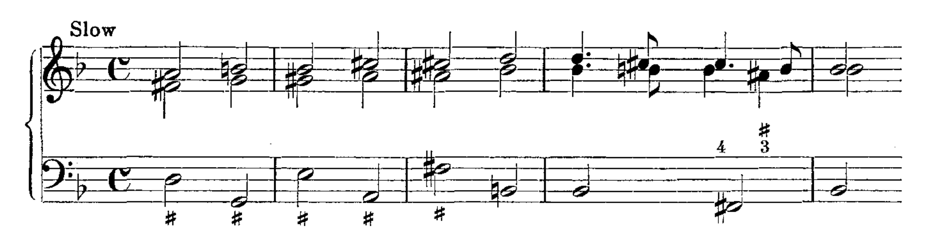
[4] Friedrich Blume, „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik" (Leipzig 1925), S. 69f.

[5] „Die unvergleichliche Geschicklichkeit dieses Verfassers [Corellis] in der zur Kammer gehörigen Instrumental-Schreib-Art hat sowas ausnehmendes, daß ich sogar in den Holländischen Kirchen, wiewohl außerhalb der zum Gottesdienst bestimmten Zeit, nämlich in den Vespern, oder auch nach deren Endigung seine Sonaten nicht nur von dem Organisten allein, sondern auch von einem Violinkonzert, welches zur Übung der Kunst beflissenen offt angestellet wird ehmals mit vielem Vergnügen gehöret habe" (Mattheson).

[6] Das erste veröffentlicht in Nagels Musik-Archiv Nr. 68, das zweite in Vorbereitung daselbst.

Neben den aufgezeigten Einheitsmomenten wäre dann als weiteres, besonders wichtiges das der typischen Melodiegestaltung zu nennen. Die beherrschende Stellung des Fortspinnungstyps (Vordersatz—Fortspinnung—Schlußgruppe) in den größeren Formen des Barock im allgemeinen, wie der Einbruch des Liedtyps in dieselben sind bekannt[1]. Aber auch in diesem Fortspinnungstyp selbst erweist sich die Existenz gewisser, für den ganzen Barock verbindlicher Konstruktionstypen der Vordersatzgestaltung als Einheitsmoment erster Ordnung. Sie haben für die ganze Epoche zwingende Bedeutung. Sie sind die für den gebildeten Hörer, den „Kenner und Liebhaber“ unmittelbar verständlichen Tonsymbole bestimmter Affekte, in deren variativer Ausdeutung und Ausgestaltung der Schaffensvorgang des barocken Musikers zum Teil besteht. Die Vorliebe der Zeit für Typisierung wurde wiederholt betont; man hat diese als im Menschentyp des 17. Jahrhunderts begründet erblickt, dessen seelisches Sein nicht auf das Werden, sondern ein Sichbehaupten gerichtet sei[2]. Wie dem auch sei, jedenfalls sind schon im Frühbarock die meisten dieser Thementypen existent, stehen bereits die wichtigsten Vokabeln der barocken Tonsprache fest.

Eine Reihe solcher Vokabel sind heute bereits erarbeitet[3]. Hinsichtlich des chromatischen Quartfalles, des Lamentobasses, lassen sich einige weitere Beispiele aufweisen. Seine gestaltbildende Kraft beweist das Slow in Gerhard Dieseners „Instrumental Ayrs“-Suite 7[4]:




Bei Kusser gibt er der Koloratur Profil[5]. Ich beobachte ihn in der 8. Sonate von Pezels „Bicinia“ (Leipzig 1685), in Händels *c* moll-Oboen-Sonate (Ges.-Ausg. Bd. 27, S. 30) bzw. 17. Flötensonate (Ges.-Ausg. Bd. 8, S. 134), in der an Meistern des Wiener Spätbarock aufgewiesenen weiterentwickelten Gestalt; sehr interessant auch die Spielform der 1. Flötensonate Händels (Ges.-Ausg. Bd. 27, S. 2).

Bemerkt sei noch, daß auch die Romantik den Typus nicht nur als Stilisierungsmittel in der Kirchenmusik verwendet, sondern auch im Sinne Mozartscher Seriaverspottung: Mendelssohn illustriert damit den Klageruf „Ach meine Knochen“ in dem „Musikalischen Scherz für zwei Männerchöre“[6], und in Richard Wagners

---

[1] Wilhelm Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“, in Guido Adlers „Studien zur Musikwissenschaft“ III (Wien 1915).

[2] Willi Flemming, „Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert“ in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte VI (Halle 1928), S. 38f.

[3] Zu Folgendem ist die Kenntnis meiner S. 378 in Anm. 2 genannten Rezension Voraussetzung; dazu ferner die Besprechung von Bückens „Die Musik des Rokokos und der Klassik“ in ZMW XVII (1935), S. 311ff.
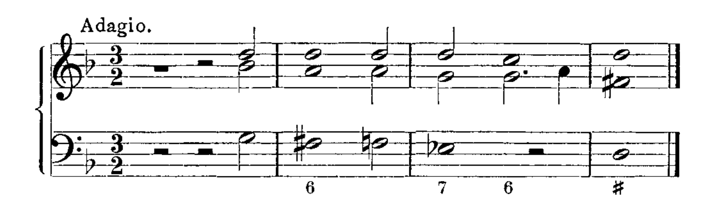
[4] Vgl. ZMW XVI (Leipzig 1934), S. 412.

[5] In „Erindo“ (Hamburg 1693), vgl. Hans Scholz, „Johann Sigismund Kusser“ (München 1911), S. 118.

[6] Mitgeteilt in: „Die Musik“ VIII (1908/09), Heft 9.
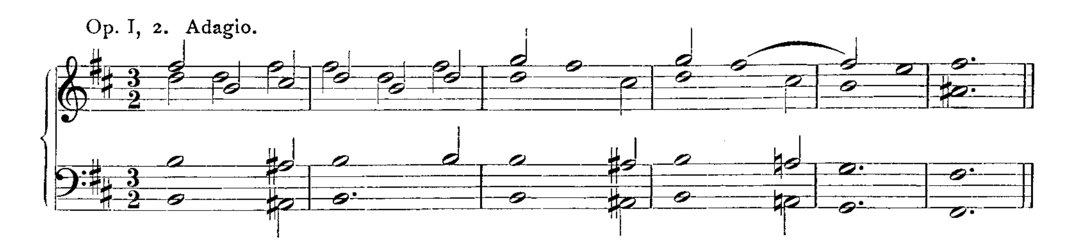
„Feen“ hat er im Streitduett der beiden Buffatypen Gernot und Drolla (S. 132 des Klavierauszugs) seine traditionelle Bedeutung, ebenso im „Rienzi“ bei Orsinis Frage: „So wäre denn auf ihn allein der Streich zu führen, der uns frommt?“ (II/2, Part. S. 180f.). Allgemein bekannt ist das Quartfall-Fugatothema des „Rondo du Sabbat“ der Berliozschen „Sinfonia fantastique“ (Ges.-Ausg. Bd. 1, S. 132).

Während es sich wohl erübrigt, für den expressiven, barocken „Hymnentyp“ weitere Beispiele beizubringen, seien hier zwei Adagiotypen aufgezeigt, deren Bedeutung für die barocke Tonsprache Adolf Sandberger erkannte[1] und die in Corellis Erstlingswerk absolute Gültigkeit haben, um im op. III (1689) durch den „Hymnentyp“ verdrängt zu werden. Namentlich der erste erfüllt die von Sandberger formulierte ästhetische Mission des Chiesa-Adagios in idealer Weise, nämlich „die Bewegung zu stillen, einen Ruhepunkt zu schaffen und Spannung zu sammeln für den erneuten Beginn der Bewegung“. Wer erinnerte sich nicht aus Händel jener pathetisch-pessimistischen Frage, die dann gewöhnlich in die erlösende Heiterkeit eines Finalallegros barocker Lebensbejahung mündet? In seiner reinsten Ausprägung begegnet uns der Typus in Corellis Kirchensonaten op. 1, 5:
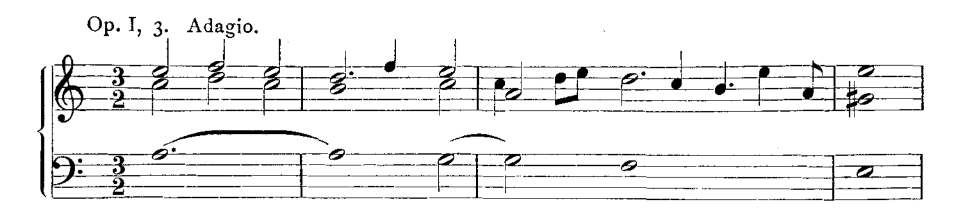



charakterisiert durch das Kadenzschema I—V—IV—V (bzw. I—V—II—V) mit chro-
6 6 6 4/3

matisch oder diatonisch abfallender Baßlinie, phrygischem Schluß und — in seiner ursprünglichen Gestalt — rezitierender Oberstimme. Eine ganze Reihe von Adagios des Corellischen op. 1 sind als zum Teil tanzmäßig stilisierte Varianten dieses Typs zu begreifen. Ich beobachte ihn wiederholt ganz rein im „Plectro armonico“ op. V (Bologna 1687) des Altbolognesen Pirro Capacelli Albergati, während ihm Torelli in den „Sonate a tre stromenti“ op, I (Bologna 1686, Micheletti) (Bologna Lic. Mus. 23) eine bemerkenswerte Weitung des melodischen Wurfs verleiht:

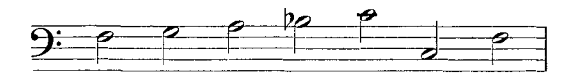



Und in Caldaras „Sonate a tre“ op. I (Venedig 1700) (Bologna Lic. Mus. 220) hat er folgende melodische Verlebendigung erfahren:

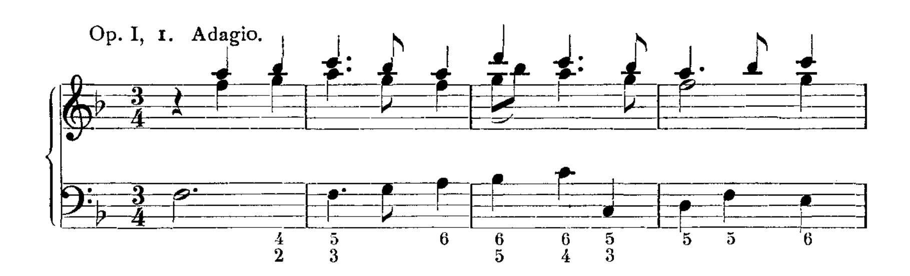
[1] Vorrede zu DTB I/1, S. XLIf.




Dem zweiten Typus eignen „liedmäßige Züge"; bei Corelli lassen sich zwei charakteristische Spielformen erkennen. Beiden liegt das Ostinato-Baßmotiv:



zugrunde. Den ersten Typ kennzeichnet der von III. zu IV. Stufe aufsteigende und wieder abfallende Melodiebogen:




Ich beobachte diesen Typus in Albergatis vorgenanntem Werk, bei Cazzati (Sonate „La Varana" aus op. XVIII, 1656[1]. Er ist im Spätbarock stehende Formel für den Ausdruck pastoraler Stimmung; außer an Torellis Weihnachtskonzert von 1709[2] ist hier vor allem an das Corellische von 1712 zu erinnern und an die Hirtensinfonie des Bachschen Weihnachtsoratoriums[3], wobei es sich um Ausgestaltungen des Grundschemas von köstlichster Eigenart handelt. Auch Händel bedient sich dieses Typus bei der musikalischen Illustration pastoraler Liebesempfindung im „Salomo" (II/3)[4]. Noch in einem Pastoraltrio des durch Leopold Mozarts vergeblichen Bekehrungsversuch bekannten Londoner Cellovirtuosen Sipurtini von 1779 (Kgl. Hausbibl. Berlin, Ms. 5185) erweist der Typus sich als brauchbares Gestaltungsmittel.

Die zweite Spielform des Typus ist durch wellenförmigen Verlauf der Melodielinie charakterisiert:

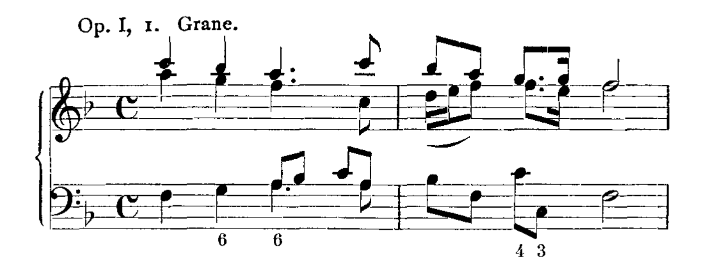
---

[1] Francesco Vatielli, „Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo" in: Rivista musicale italiana XXIII (Mailand 1916), S. 191.

[2] Neudruck in Scherings „Perlen alter Kammermusik" (Leipzig).

[3] Auch in der Reformationskantate Nr. 79 „Gott der Herr" als Zwischenspielmotiv verwendet. Vgl. Die Musik XVII, S. 736.
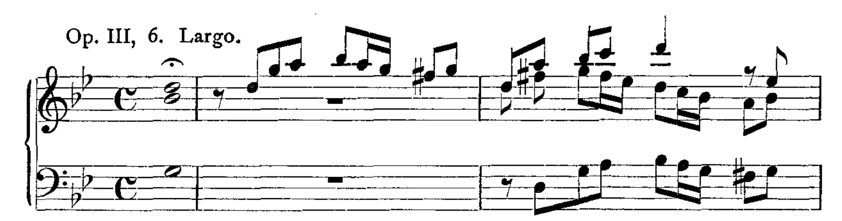
[4] Adolf Sandberger, „Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte" II (München 1927), S. 159.



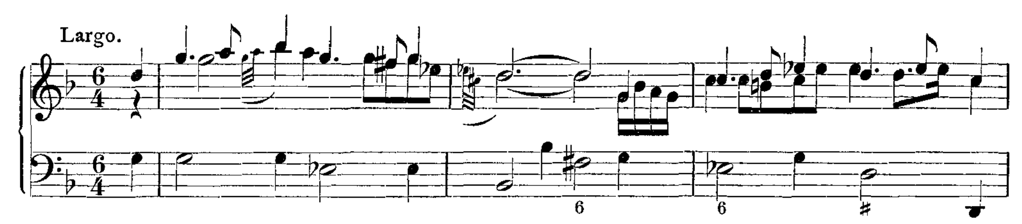

Zweifellos sind es gerade diese Adagios, welche Corellis Stil jenen „etwas asketisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung“ [1], jene bezwingende Milde und gehaltene Versonnenheit geben. Schon das italienische Frühbarock von 1600 gebraucht sie als stehende Sprachformeln: ich erinnere an Emilio des Cavalieris „Rapresentazione sacra“ (Haas a. a. O. S. 30) und den Triflauto der Perischen „Euridice“ (Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 37). Sicherlich sind sie schon bei den Madrigalisten vor 1600 zu finden. Aber dort ist der Barock erst melodisch existent, wo diese Typen feststehende und allgemeinverbindliche Symbole musikalischen Affektausdruckes darstellen.

Im Hinblick auf den besonders im Spätbarock Lullis heimischen Skalentypus sei noch an Händels *F*dur-Ouvertüre (Ges.-Ausg. Bd. 48, S. 68) erinnert.

Dem in Lullis „Orphée“ nachgewiesenen Typus begegne ich beispielsweise in Torellis „Sinfonie a 2, 3 e 4 istromenti“ op. III (Bologna 1687, Micheletti) (Bologna, Lic. Mus. 25):



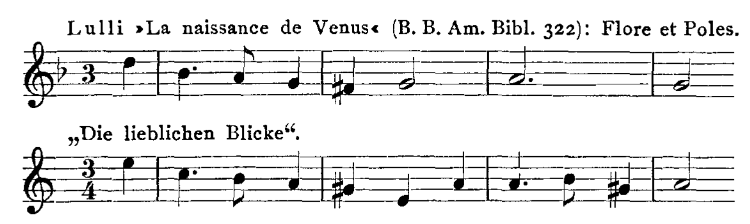

Er ist besonders in der barocken Gambenmusik heimisch. Auch Georg Neumarks berühmtes Kirchenlied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist eine Paraphrase über diesen Melodietypus, von dem beziehungsvoll berichtet wird, Neumark habe das Lied geschaffen, als ihm die Not seine Gambe aus der Hand [2] nahm. Telemann veranschaulicht an diesem Typus die Verzierungslehre in seinen „III Trietti methodichi“ (Hamburg 1731):




[1] J. W. v. Wasielewski, „Die Violine und ihre Meister“, 4. Aufl. (Leipzig 1904), S. 89.

[2] Salomon Kümmerle, „Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik“ IV (Gütersloh 1895), S. 296, und Otto Michaelis, „Liederschlüssel“ (Gotha 1928), S. 282f.
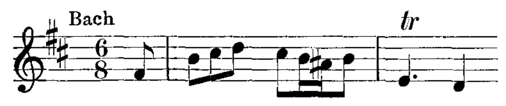
Ein weiterer von Lulli gern kultivierter Typ begegnet uns in dem von Weckmann variierten Liede „Die lieblichen Blicke der schönen Astré“, bekanntlich auch im „Liederbuch des Studenten Clodius“ (1669) und der „Geistlichen Hochzeit des Lammes“ von Quirsfeld (1677)[1] überliefert:



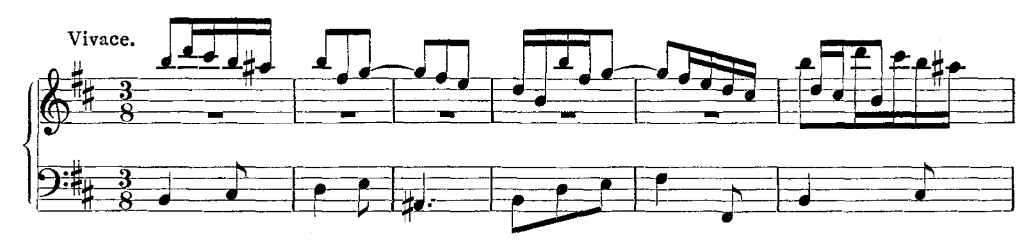

Wesentlich und im Hinblick auf unsere Definition des musikalischen Barock stets zu berücksichtigen ist die harmonische Orientierung, die Melodietypen.

Ich glaube, daß mit ihrer exakten Erarbeitung ein gutes Stück Weges zur Erkenntnis der Tonsprache des Barock mit philologisch saubérster Methode zurückgelegt werden könnte.
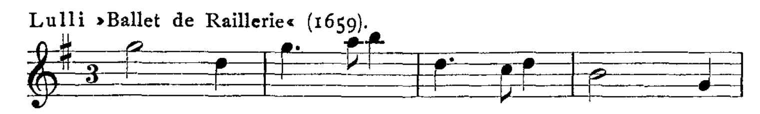
Welches Schicksal haben nun diese Typen am Ende der Epoche? Sie werden einerseits unverändert weiterüberliefert und zwar besonders in der Kirchenmusik (Fugenthema), aber auch in der Oper und weltlichen Instrumentalmusik figurieren sie sozusagen als fossile Relikte und auch wichtige Mittel der Seriaverspottung. Andrerseits werden sie — in Deutschland besonders im norddeutschen Rokoko — in sehr charakteristischer Weise umgebildet mit Hilfe der rhythmischen Pointe und des Ornaments. Man wird auch bei zahlreichen Themen der Graun, Benda, Janitzsch usw. unschwer die typische Faktur und unter der gekräuselten, von Fiorituren und Laufwerk überwucherten Klangoberfläche die gestaltbildende Kraft der barocken Grundtypen erkennen. Aus:
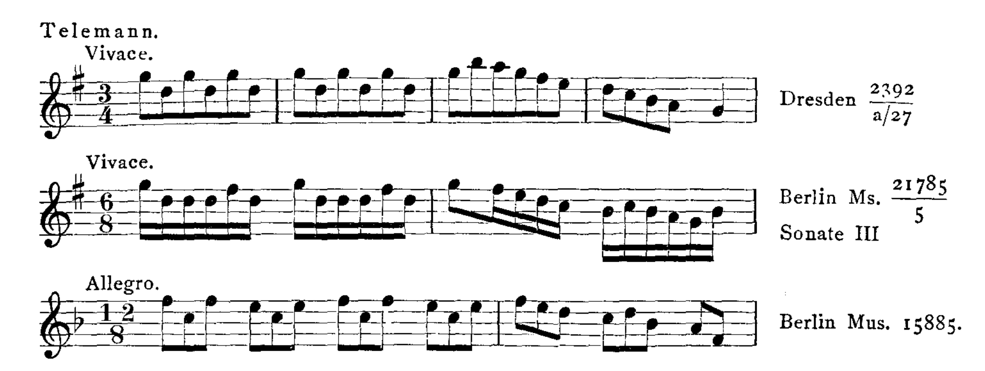



wird (Schaffrath, Schwerin, Ms. 4840):




Besonders läßt sich bei Telemann dieses Umbildungsverfahren der „Galanterie“ beobachten:
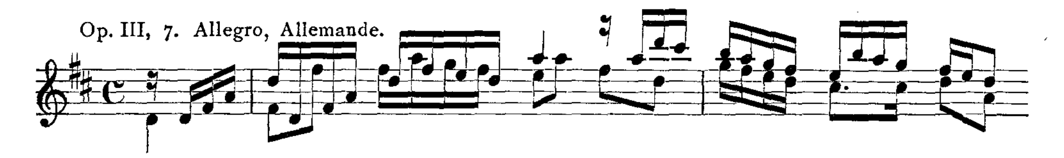



[1] Richard Buchmayer, „Historische Klavierkonzerte“ I (1927), S. 16.




Alles wird verlieblicht, zierlich verkleinert, im Ausdruck verbindlicher, aufgehellt, des barocken Pathos entkleidet, vom lastenden Moll vielfach ins Dur gewandelt. Daß dieser Vorgang dem Wandel vom Barock- zum Rokokoornament in der bildenden Kunst entspricht, leuchtet wohl unmittelbar ein.

Aber in der Frühgalanterie kommt ein neuer melodischer Konstruktionstyp auf, der völlig unbarock ist: das komplexive Thema. Bezeichnenderweise tritt es in der noch immer repräsentativen, wenn auch dem Verfall geweihten Triosonate etwa gleichzeitig mit der Überwindung des Trioprinzips auf, in Albinonis vorerwähntem op. III von 1704:




Ich habe auf einen solchen Universaltypus der Galanterie an anderer Stelle[1] hingewiesen, den Kretzschmar als neapolitanischen Provinzialismus ansprach. Er findet sich in der deutschen und italienischen Instrumentalmusik von Händel bis Martini (1742). Weitere Beispiele wären Boccherinis *A* dur-Sonate für Cello und die Sonaten in *D*, *F* und *G* von Benedetto Marcello[2]. Der Einbau dieser komplexiven Themengebilde in die noch fortspinnungsmäßig orientierte Großform wurde als Symptom des Anbruchs einer neuen Epoche erkannt[3]. Pergolesis Triosonate von 1731 (Riemanns Collegium musicum Nr. 29) stellt hier einen wichtigen Schritt vom Barock zum Rokoko dar.

Angesichts unserer Definition des musikalischen Barock als expressiver Stil harmonischer Fläche ist das fast noch vollständige Fehlen systematischer Untersuchungen über barocke Harmonik schmerzlich zu bedauern. Rudolf Steglichs Nachweis der für Händel wie den ganzen Barock offenbar verbindlichen tonalen Symmetriegesetze[4] stellen einen wichtigen Ansatz dar. Für Detailuntersuchungen wird der

---

[1] Erich Schenk, „Giuseppe Antonio Paganelli" (Salzburg 1928), S. 100.

[2] Nr. 24, 56, 62 und 64 in Moffats Cello-Bibliothek klassischer Sonaten (Schott).

[3] Fischer a. a. O., S. 51f.

[4] „Händels Oper Rodelinda und ihre neue Göttinger Bühnenfassung" und „Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen" in: ZMW III (Leipzig 1920/21).

von meinem Schüler Gerhard Wilcke beschrittene Weg[1] zu den notwendigen exakten Ergebnissen führen. Muß nach Lage der Dinge auch heute der Versuch einer allgemein gültigen Zusammenfassung verstreuter Detailbeobachtungen von vornherein unterbleiben, so gestattet selbst die noch umrißhafte Schau doch auch hier schon, von einer Einheitlichkeit der Epoche zu sprechen.

Es ist auch ferner nicht meine Aufgabe, die inhaltsästhetischen und geistesgeschichtltchen Grundlagen des musikalischen Barock zu diskutieren. Von ihnen aus ging man zuerst an das Barockproblem heran, nicht ohne hiebei der Gefahr der Absolutierung zu entgehen. Beispielsweise ist der Barock nicht nur „exzessiv“ und „rappresentativ“!

Aber zwei Fragen des musikalischen Barock seien noch kurz gestreift. Einmal die nach dem vornehmsten melodischen Gestaltungsprinzip. Nach unseren bisherigen Darlegungen ergibt sich die Antwort automatisch. Daß die Variation größte Bedeutung für den Barock habe, wurde wiederholt beobachtet. Aus den gelegentlichen Feststellungen über Variationszusammenhänge in zyklischen Formen gilt es aber den Schluß zu ziehen und die These von der Variation als dem Melodiebildungsprinzip des Barock aufzustellen. Variation gilt nicht nur für die Zyklenbildung und zwar der Suite wie auch der Kirchensonate, der italienischen und der deutschen, und die Vokalformen: sie ist vielmehr auch für die kleinformale Gestaltung des Barock verbindlich. Die thematische Konzeption ist — und zwar nicht etwa nur bei Kleinmeistern — vielfach nichts anderes als variative Ausgestaltung der Universal-Thementypen. Bezeichnenderweise nennt Mattheson das Thema den „Text oder Unterwurf“ des Redners, das aus gewissen allgemeinen Formeln gefügt werden solle[2]. Man wird nach solcher Erkenntnis angesichts der Verwendung gleicher Motive bei gleichen Worten oder der physiognomischen Ähnlichkeit von Arienthemen im wertenden Rückschluß auf die Phantasie des Komponisten vorsichtiger sein als bisher[3]. In der Klassik tritt an Stelle der Typenvariation die Melodieentwicklung. Auch in dieser Beziehung wird Mozart Überwinder des Barock. Und zwar in voller Bewußtheit. Das verrät deutlich das repräsentative Dokument von Mozarts später Begeisterung für die Kunst des Barock, die *c*moll-Messe. Hermann Abert hat wohl an dem Werk barocke Thematik und Gestaltungsweise, sowie die „Ungleichheit seiner Theile“ und die Vorbilder einzelner Satztypen („Mozart“ II, S. 144ff.) fein beobachtet, ohne freilich zu erkennen, wie Mozart das Gestaltungsprinzip des Barock, die Typenvariation, mit souveräner Selbstverständlichkeit handhabt und damit dem Werk eine innere Einheit gibt. In fast jedem Satz ist die melodische Substanz des chromatischen Quartfalles, verschiedentlich variiert, zu beobachten, der bekanntlich die Physiognomie des Kyrie-Hauptthemas bestimmt. Ich verweise (nach Ges.-Ausg. Serie 24, Suppl. 29) auf die Baßführung im Gloria (S. 19), Gratias (S. 30), Domina (S. 32), Qui tollis (S. 36), Quoniam (S. 50), Cum sancto spiritu (S. 68f. u. 75f.) und Benedictus (S. 99). Dieses kardinale Einheitsmoment

[1] „Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns“ (Leipzig 1933).

[2] Vollkommener Capellmeister II, 3. 4. Kap., § 15, S. 121.

[3] Z. B. Werner Wolffheim, „Geschichte der Hofmusik in Celle“ in: Liliencron-Festschrift (Leipzig 1910), S. 439.

durfte auch dort nicht übersehen werden, wo Mozart nur scheinbar „alle alten Stilelemente ferngehalten hat": im Christe eleison. Gerade die von Abert (S. 147, Ges.-Ausg. S. 10) herangezogene Koloratur ist ja nichts als eine Variation des chromatisch gefüllten Quartschrittes aufwärts.

Und dann: ist die Annahme des „Manierismus" als einer bestimmten musikalischen Stilepoche wirklich überzeugend? Scheint nicht vielmehr in allen Stilepochen in einem gewissen Stadium die Technik zur Manier zu werden; meist in der Spätzeit, aber nicht immer? Gliedert sich nicht jede Epoche in Frühzeit, das ist Vordringen neuer Kunstgesetze und Überwindung der bisher gültigen, Mittelzeit, das ist Ausbau der neuen Errungenschaften, und Spätzeit, in der Reife und Manier unmittelbar nebeneinander stehen? Auch im Spätbarock könnte man von „Manieristen" reden: ich erinnere an die Leute, welche sich im „Corellisieren" gefallen und die die Mache so trefflich beherrschen, daß ihre Werke zeitweise als Originale des kopierten Vorbildes passieren können. Im Falle Ravenscroft gelang der Nachweis eines solchen „Manierismus"[1]. Und — bemüht sich nicht stets in solchem Stadium die Musiktheorie einerseits, den Anbruch der wahren Kunst von jener letzten Reifezeit an zu vindizieren und zugleich die Kompositionsmanier bis ins Letzte zu systematisieren und gleichzeitig schon den Verfall der Musik festzustellen? Zarlino steht hier in offenbarer Parallele zu Mattheson. Das Generationsverhältnis zwischen diesem und Corelli ist das gleiche wie zwischen Zarlino und Willaert. Ebenso die bewundernden Ausführungen des Theoretikers über den Praktiker. Aber gleichzeitig steht Mattheson wie „auf des Messers Schneide" (etwa wie Vasari): er erörtert im „Neueröffneten Orchester" (1713) eingehend die Ursachen des Verfalls der Musik: den Theoretiker der Spätzeit tritt das Gefühl vom Herbst seiner Epoche an.

Ich glaube aus diesen skizzenhaften Ausführungen den Schluß ziehen zu dürfen, daß auch in der Musik die Anwendung des Begriffes „Barock" für eine festumgrenzte Stilepoche berechtigt ist. Denn nicht nur die wichtigsten Kriterien des Epochenbegriffes sind nachweisbar. Die Strukturenthüllung jenes reich verschlungenen Stilgefüges wird auch klare landschaftliche Scheidungen aufweisen. Auch in der Musik kann man den norddeutschen Spätbarock dem böhmisch-sächsischen, den römischen Spätbarock dem bolognesischen Mittelbarock entgegenstellen. Die Ansatzpunkte zu solcher Abgrenzung sind klar erkennbar, die Ansatzpunkte zu einer in allen Bezügen verläßlichen, auch chronologisch bis ins Letzte durchgearbeiteten Wesenserfassung des musikalischen Stilbegriffs „Barock".

[1] ZMW XII (Leipzig 1929/30), S. 247.

# Die Symbolgestaltung in der „Auferstehungshistorie“ von Heinrich Schütz

Von

Edmund Wachten, Berlin

Fast dreihundert Jahre mußten über das Lebenswerk von Heinrich Schütz hinweggehen, ehe erkannt wurde, welch unvergleichliche seelische und geistige Größe die Hinterlassenschaft dieses deutschen Meisters in sich barg. Es ist müßig, darüber nachzudenken, warum der Glanz eines so großen Werkes in das wesenlose Nichts der Vergessenheit versinken konnte, gleich wie das Werk eines Johann Sebastian Bach einmal ausgelöscht war aus dem lebendigen Dasein, bis ein gütiges Schicksal den Schleier vom Verborgenen hob und Auferstehung zu einem Bekenntnis führte, dessen Glaubensstärke versöhnte. Nicht müßig aber ist es, immer wieder aufs neue zu forschen und zu fragen, worauf unser Glaube beruht, warum er verpflichtet, daß wir uns mit Liebe hineinversenken in das, was nur mit Liebe geschenkt wurde. Denn die Auferstehung des Schützschen Werkes ist keine historische Angelegenheit der Musikwissenschaft, die unter Mühen das Werk „entdeckte“ und zusammentrug; es enthält keine Repräsentationen zu Geburtstagsfesten, um der Repräsentation willen, um all das, was so leicht vergänglich ist, sondern es birgt einen Teil deutschen Musikgeistes, deutschen Charakters, der selbst in Jahrhunderten nicht verblaßt, nicht zur „alten Musik“ für Fachgelehrte gestempelt werden kann, weil diese Musik, wahr und echt, nicht an äußere Formen gebunden ist.

Heinrich Schützens Werk ist das musikgewordene Evangelium protestantischen Reformationsgeistes, der in solcher Größe nur noch einmal in Johann Sebastian Bach seine Krönung fand. Das deutsche Bibelwort, das die Reformation römisch-katholischer Mystik entgegensetzte, erneuerte den lebendigen Impuls für die Bedeutung und Sinnhaftigkeit der Gottesbotschaft. Der Sinn des Wortes, das Symbol der Verkündigung rückte in den Mittelpunkt der liturgischen Feier. Zuerst verdrängte dieses deutsche Bibelwort in der Kirchenmusik des Protestantismus den lateinischen Text und schließlich auch die Ausdrucksformen, die diesem Wort innerlich fremd waren. Denn die Reformation war nicht mit einer Sprachumstellung als Weltanschauung gerechtfertigt, nein, sie mußte alles, was in den Kreis ihres Wesens gehörte, von Grund aus neu gestalten, zu einer gänzlich anderen Haltung des ganzen Menschen führen. So, wie für den katholischen Menschen die mystische Haltung nicht allein der Wandlung der Messe angehört, so ist für den protestantischen Menschen nicht die Wortbedeutung allein der Predigt, dem Mittelpunkt der Liturgie, verhaftet, sondern das Symbol des Wortes umfaßt seine gesamte Weltanschauung. Und so konnte es garnicht anders sein, als daß Schütz nur die Folgerungen zog, die seine protestantische Weltanschauung ihm auferlegte, nämlich, in klarster Umgrenzung und Ausdeutung dem Wort ein musikalisches Symbol zu geben, das das Wort lebendig werden ließ in größter Eindringlichkeit und Plastik. Die unbedingte Objektivität, mit der sich der religiöse protestantische Mensch der Wirklichkeit und Wahrhaftig-

keit des verkündeten Wortes zuwandte, es auseinanderzusetzen, zu deuten und zu erklären, sie spiegelt sich bei Schütz wie später bei Bach im ganzen Gefüge ihrer Werke wieder. Und darin liegt das Große: daß die Wortgestaltung bei Schütz nicht hier oder da mal mehr zufällig hervortretenden Ton- oder Wortmalereien unterworfen ist. Was im Einzelnen, oberflächlich gesehen, als Zufall und Vereinzelung hervorzuspringen scheint, das ist auch im Großen einer unbedingten Konsequenz unterworfen. Es kann daher nicht wunder nehmen, daß sich bei Schütz musikalische Wortgestaltungen finden, wie sie in der Geistigkeit ihrer psychischen Durchdringung im Werke eines Richard Wagner und Richard Strauß zu finden sind. Und hierin liegt auch die überragende Bedeutung des Lebenswerkes von Schütz gegenüber kleineren Meistern seiner Zeit, weil keiner so wie er die Konsequenzen seiner protestantischen Weltanschauung im kleinen und großen zog und dem A und O des Evangeliums: „Im Anfang war das Wort . . .“ seine musikalische Ausdeutung gab und damit den Weg für eine ganz große Entwicklung deutscher Musik freimachte. Nicht die *Resurrectio domini nostri Jesu Christi* des Antonius Scandellus hat diesen großen protestantischen Reformationsgeist offenbart. Denn dieser in Deutschland schaffende Italiener ist nie Deutscher und Protestant geworden, wie es uns eine oberflächliche Geschichtsforschung aufdrängen wollte, die sich nie die Mühe gab, nachzuforschen, warum ein Künstler anderer Rasse nie das deutsche rassische Empfinden zum Ausdruck bringen kann. Scandellus ist kein Deutscher geworden, weil er in Deutschland schaffte, Schütz kein Italiener, weil er künstlerische Anregungen in Italien fand. Mehr als eine Anregung ist es auch nicht, die die äußere Form der Scandellischen *Resurrectio* von etwa 1570 Schütz bot. Die Zeitgenossen zwar haben die *Resurrectio*, die noch 1682 von Vopelius neu herausgegeben wurde, der *Historia* Schützens vorgezogen. Daß sie Schütz nicht als das erkannten, was er in Wahrheit war, der stärkste Reformator protestantischen Glaubens auf musikalischem Gebiet, ist kein vereinzelter Fall in der Geschichte. Das Volk war noch immer zu sehr in den Mystizismus einer großen Epoche katholischer Kirchenmusik gebannt, um zum Wesensgemäßeren zu greifen. In wie hohem Maße Schütz jedoch zum Deuter und Gestalter evangelischen Glaubens wurde und nicht Scandellus, das beweise diese Studie.
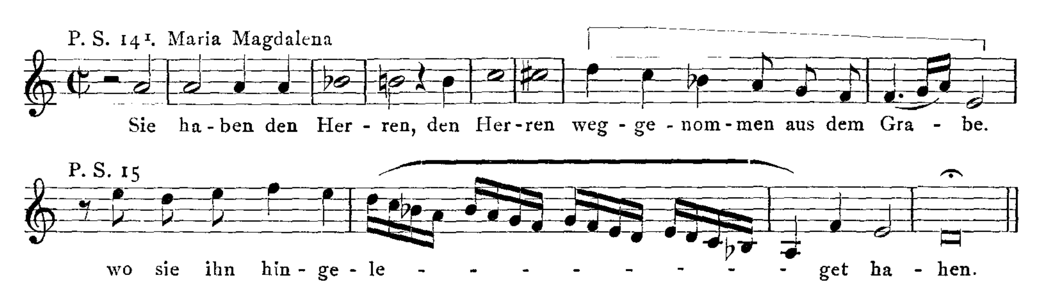
Schon mit der Gliederung der *Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung* in zwei große Grundgedanken: die der Grablegung des Herrn und seiner Auferstehung wird die geistige Auffassung der *Historia* klar beleuchtet. Denn der ganze Vorgang, der uns geschildert wird, gehört bald dem einen, bald dem anderen Gedankengang an. Und so bilden sich zwei große Hauptlinien in der Komposition heraus, die einmal als Senkung der melodischen Linie (Grablegung!), zum andern als Steigung (Auferstehung!) den Verlauf beherrschen. Das sei zunächst im kleinen Formgedanken verdeutlicht, um ihn später als Spiegel des übergeordneten Gedankens zu erkennen.

Es ist erstaunlich, daß bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein Tonsetzer den Vorwurf aus seinen geistigen Hauptgedanken in einer so sinngemäßen, klaren und einfachen Art gliedert wie sie uns im 19. Jahrhundert bei Strauß[1] entgegen-

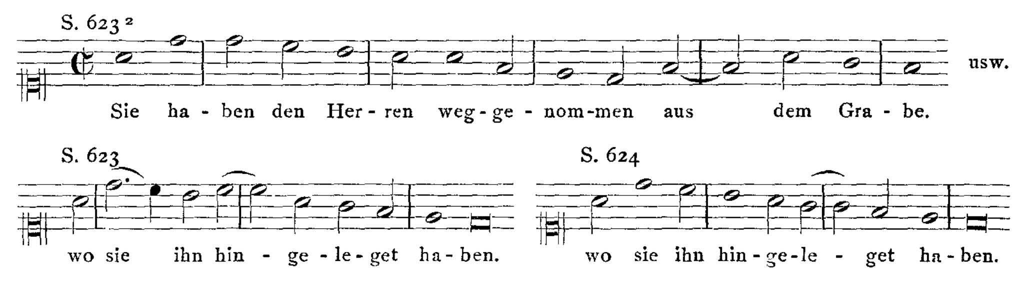
[1] Vgl. meinen Aufsatz in ZMW XVI, H. 5/6.

tritt. Das allein besagt schon, daß Schütz keinen sentimentalischen Madrigalesken, wie sie seine Zeit in Hülle und Fülle bot, nachgejagt ist. Genau wie bei Strauß ist bei Schütz die bildhafte Erscheinung, der bildhafte Bewegungsablauf musikalisch völlig gleich einer seelischen Erscheinung, einem seelischen Bewegungsablauf, wenn beide sozusagen einen gleichen Nenner haben. Das Bildhafte fällt mit Seelischem zusammen, das Seelische mit Bildhaftem. Es ist derselbe Vorgang, nur mit musikalischen Symbolen, wie beim Dichter, der das bildhafte Wort zur Verdeutlichung seines seelischen Erlebnisses heranzieht.
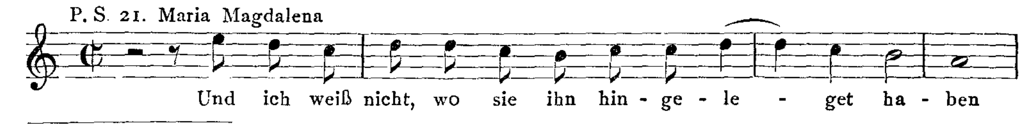
Wie gesagt, bezieht sich in der *Historia* zunächst der Evangelientext auf die Passio Jesu Christi, die Grablegung. Alle Stellen, die hierauf im großen oder kleinen Bezug nehmen, verlaufen in einer abwärtsführenden Linie, die Schütz meist noch mit plastischer Melismatik ausgestaltet. Schon die erste Stelle, wo von der Grablegung gesprochen wird, hat diese abfallende Linie:




Die Besonderheit aller Vorgänge tritt immer melismatisch aus den sonst fast silbenmäßig vertonten Reden heraus. Auch bei Scandellus mutet die entsprechende Stelle im ähnlichen Linienverlauf symbolisch an:
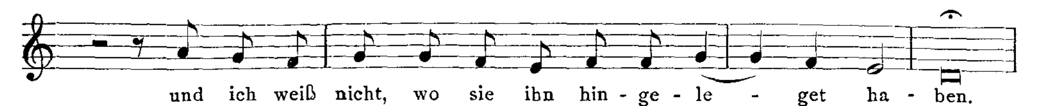



doch werden wir bei vielen anderen Vergleichen des Werkes von Schütz mit dem des Scandellus feststellen, daß hier kaum eine besondere Symbolik vorliegt. Dafür sprechen schon gleichartige, aber nicht sinngemäß übereinstimmende Linien im Werke des Scandellus. Schütz hält dagegen unvermindert an der Grundidee fest. Seelisches und Bildliches wird für ihn im musikalischen Symbol kongruent:
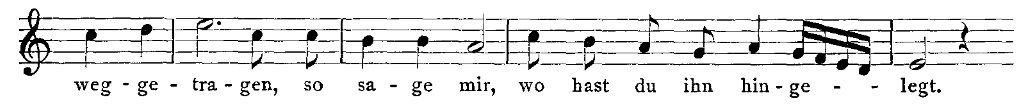



[1] Eulenburg-Partitur.

[2] Diese Seitenangaben beziehen sich auf: Schöberlein, „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges“, Bd. II (1868).
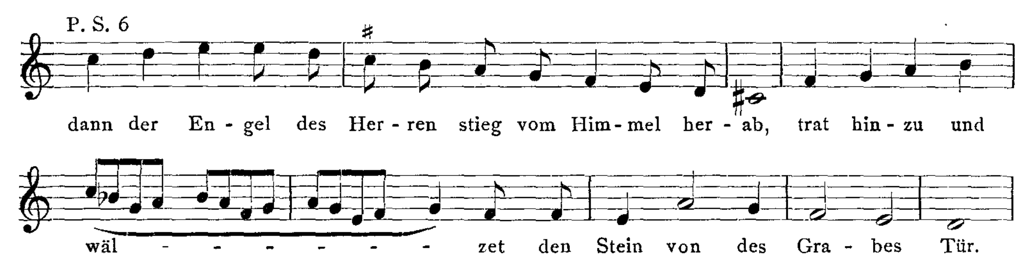



Im Grunde ist diese Stelle wie die voraufgegangene gehalten, nur, daß hier die Sequenzen durch die erregtere Klage syllabisch deklamiert sind. Aber die Vorstellung des Darniederliegenden ist unlöslich mit der ganzen Klage verbunden. In beiden Gesängen der Maria Magdalena: „Sie haben meinen Herren weggenommen“ (P. S. 21) und „Herr, hast du ihn weggetragen“ (P. S. 23) fällt seelische Spannung und Entspannung zugleich mit dem Wortsinn zusammen. Im ersten Gesang sinkt die Linie von „weggenommen“ herab, im zweiten von „weggetragen“:



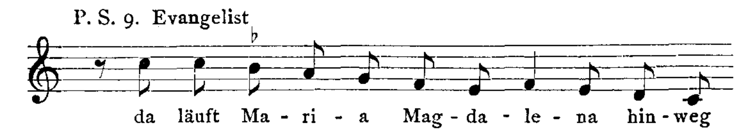

„Wegnehmen“ und „wegtragen“ sind identisch. Sehr bemerkenswert ist es, daß das erste Wort auf den nur einmal gebrachten Höhepunkt $f^1$ erklingt, während im zweiten Gesang der Höhepunkt $e^1$ bei dem Wort „(so will ich ihn)holen“ wiederkehrt. Magdalena bringt damit nicht nur ihre innere Erregung zum Ausdruck, sondern auch die bildliche Vorstellung des Emporhebens. Mit dem Beispiel von Scandellus verglichen (S. 623 u. 624), der zweimal hintereinander eine große Linie steil abfallen läßt und den Höhepunkt auf „wo sie ihn“ legt und damit ein gänzlich nebensächliches Wort betont und dehnt, spricht für Schütz unbedingt eine weit höhere, klarere Vorstellungskraft, sowohl der seelischen als auch der bildlichen Spannung.

Aber auch die mittelbar darauf hinweisenden Vorgänge folgen der gleichen Linie. So einmal die Erscheinung des herabsteigenden Engels [1]. Sagt der Evangelist:
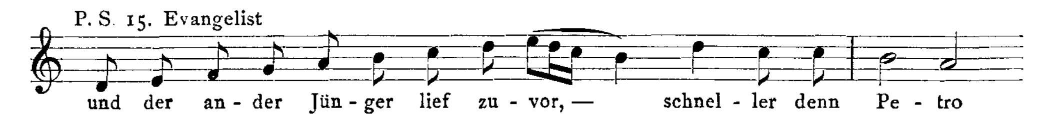



so ist einmal die Herabkunft des Engels, zum andern der vom Grab fortgewälzte Stein ganz in dieser abfallenden Linie gehalten. Wiederum in dem großen Intervallverhältnis einer Oktave singen „die drei Weiber oder Marien“, die unwissend des vorherigen Vorgangs, klagen: „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Tür?“ (P. S. 7). Und nunmehr erscheint das eben gegebene Beispiel sozusagen im Spiegel, denn sobald die Weiber erkennen, daß der Stein hinweggewälzt ist: „da läuft Maria Magdalena hinweg“. Das Wort „hinweg“ müßte eigentlich „herab“ lauten, da das Heilige Grab auf einer Anhöhe vor der Stadt lag, und so interpretiert Schütz auch richtig an dieser Stelle wie beim herniedersteigenden Engel die Richtung des Herabsinkens:
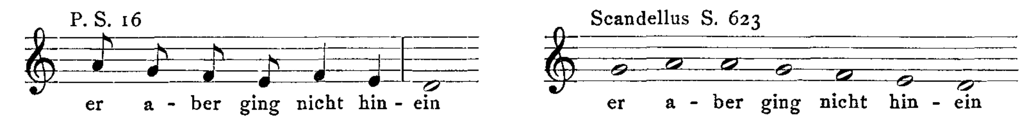
[1] Vgl dazu den Anfang des XXI. Konzerts aus dem II. Teil der „Symphoniae sacrae“: „Herr neige deine Himmel und fahr herab . . .“! (Ges.-Ausg. S. 127).
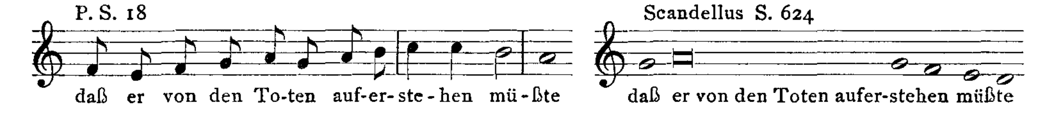



Die Konsequenz der Vorstellung zeigt sich auch an einer anderen späteren Stelle, wo der umgekehrte Vorgang geschildert wird. Die Jünger gehen mit Petrus (aus der Stadt) hinaus und kommen zum Grabe (hinauf):
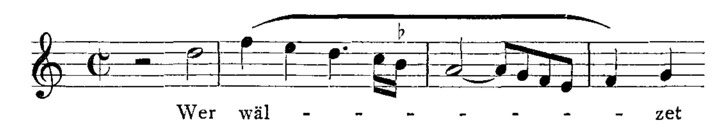



Und wiederum heißt es bei umgekehrter Richtung:




Daß bei Scandellus gleichfalls zu diesem Wortsinn die Linie absinkt, das ist reiner Zufall oder zumindest eine inkonsequente Vereinzelung. Das beweist für viele Vergleiche folgende Wendung:

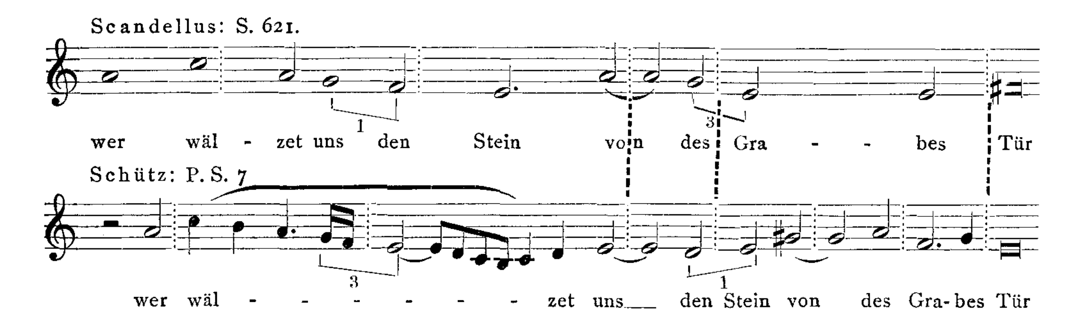



wo im Gegenteil zu Schütz die Linie in formelhaftem Tone herabsinkt, als sei von der Grablegung die Rede, aber nicht von der erhabenen Vorstellung der Auferstehung! Und denkt man an die obige Stelle, dann fällt es schwer, überhaupt an eine vereinzelte Symbolik bei Scandellus zu glauben. Wie konsequent aber bei Schütz bildhafte Vorstellung und Spannung zusammenfallen, das zeigt uns wieder jene Stelle, wo „die drei Weiber oder Marien“ ausrufen:
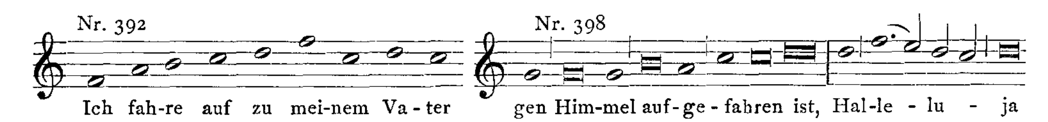



In diesem großen Bogen ist die bildhafte Vorstellung durchaus kongruent der ungeheueren seelischen Spannung, die die drei Frauen befällt, als sie daran denken, wie unmöglich es für sie sein wird, den schweren Stein vom Grabe hinwegzuwälzen. Es ist der Ausdruck der Ohnmacht und Trauer zugleich, der in der steil herabfallenden Linie sein musikalisches Symbol erhält. Vergleiche man doch damit die Sequenzen, die Schütz bringt, wenn der Evangelist erzählt, wie der Engel den Stein hinwegwälzt. Welch' großer Unterschied! Mit einer leichten Handbewegung „wälzt“ der Engel den Stein fort, ohne jedes Zeichen von Erregung. Um wievielmehr wirkt darauf die rhythmisch so vielfältige, „bewegtere“ Linie bei der Wiederholung! Das ist keine „Tonmalerei“, kein „venezianisches Neutönertum“, sondern ein Beispiel

höchster geistiger und seelischer Musikauffassung, die nur nach dem einen strebt: wahr zu sein! (Wer freilich eine Schubfach-Philologie treibt und keine Zusammenhänge mit all ihren feinen Unterschieden sieht, dem wird diese Kunst für immer verschlossen bleiben.) — Vergleichen wir nun wieder den Abschnitt der „drei Weiber" mit dem des Scandellus, so ist zunächst die Tatsache festzustellen, daß beide Hauptlinien eine frappante Übereinstimmung aufweisen, wie sie in keinem anderen Teile hervortritt: Zur klareren Übersicht habe ich die Schützsche Linie eine Quart tiefer gesetzt. Die Übereinstimmungen beider Linien

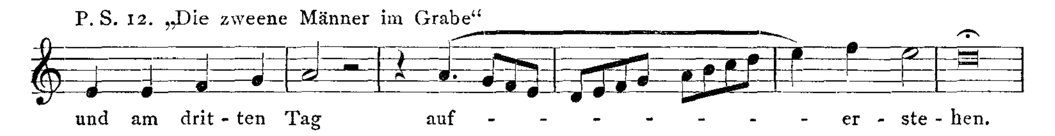



sind an dieser Stelle bestimmt keine zufälligen, Schütz hat das Ganze nur, wie er im Untertitel seines Werkes sich ausdrückt, „ganz beweglich gesetzet". Das betrifft nicht nur die größere Plastik der Linie, sondern zugleich auch ihre rhythmische Verschiebung gegenüber Scandellus. Schütz wäre es unmöglich gewesen, so wie Scandellus zu deklamieren, wovon später noch ausführlich die Rede sein soll. Das gegebene Beispiel könnte nun verleiten, anzunehmen, daß Schütz nur eine plastische Vorstellung des Scandellus einfach übernommen und „beweglicher" ausgearbeitet habe. Aber das trifft in diesem Sinne nicht zu. „Ganz beweglich gesetzet", das heißt für Schütz nicht nur eine bewegtere Vorstellungswelt, sondern ihre gänzliche Verschiebung, der bedeutende Schritt von der Situations-Symbolik zur Momentan- und Analogie-Symbolik (siehe auch S. 416). Die seelische und bildhafte Spannung, wie sie Scandellus zeigt, findet bei Schütz ein gänzlich neues rhythmisches Profil, es wird konkreter, sinnhafter, irdischer. Was die Reformation endgültig von Rom trennte, das trennt Schütz von Scandellus. Nicht der Mystizismus Roms zu dem verkündeten Wort, sondern die klare Erkenntnis vom Wort des Herrn brachte zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Verschiebung des religiösen Bekenntnisses. Und hundert Jahre später folgt auch die musikalische Vorstellungswelt des Protestantismus seiner Doktrin mit Heinrich Schütz. Immer wieder wird uns im Zuge unsrer Studie diese grundsätzliche Verlagerung der Anschauung begegnen. Alle Vergleiche werden uns das eine zeigen, daß die Vorstellungswelt des Scandellus im Linienverlauf andeutungsweise der allgemeinen Situation folgt, ohne konkrete Bezugnahme auf den Wortsinn, so daß meistens die Mystik der Linie am Wortsinn selbst vorbeigeht, ja geradezu mit Absicht es vermeidet, Wort und Symbol zu vereinigen, worauf ich noch zu sprechen komme. Der Mystizismus der römischen Kirche mit ihrer Verneinung der alleinigen Rechenschaft des Einzelnen gegenüber dem verkündeten Wort macht sich hierin nicht gering geltend.

Mehr als die absteigende Linie, das Symbol des Leidens[1], kommt im Werke Schützens die Konsequenz der aufsteigenden Linie zur Geltung, das Symbol der Auferstehung und Himmelfahrt. In den kirchlichen Gesängen ist dafür schon früh die aufsteigende Linie als musikalisches Symbol verwandt worden. Sie findet[2] sich schon im Mittelalter, z. B. im Antiphon „Regina coeli“, die später zur Reformationszeit evangelisiert übernommen wurde, bei den Worten: „Resurrexit, resurrexit, sicut dixit“. Gleichfalls bei Antiphonen für das Himmelfahrtsfest und anderen Gesängen, die später immer wieder durch neue Tonsätze im Gebrauch blieben. Nur ganz verschwindende Ausnahmen haben eine ganz absteigende Linie, wie etwa das „Halleluja! ascendens Christus“ („Christus ist aufgefahren in die Höhe“)[3]. In den anderen Gesängen kommt dagegen bereits eine erstaunliche plastische Ausdeutung vor, wie in den beiden bei Schöberlein angegebenen Melodien:




Es war für Schütz nichts natürlicher, als dieses ihm im Kirchengesang so stark entgegentretende Symbol in einer *Historia* von der Auferstehung in ganz besonderer Weise zu gestalten, konsequent zu verfolgen, und was sehr wesentlich, zu vertiefen. So wie bei dem Wort „legen“ die Linie in erheblichem Intervallumfang sank, so steigt sie stets bei dem Wort „auferstehen“ an:




Überblicken wir aber den ganzen Teil der „zweene Männer“, so erkennen wir sofort, daß auch diese Plastik auf dem Wort „auferstehen“ sich auf den ganzen Satz ausdehnt. Der Text lautet hier:

> „Was sucht ihr den Lebendigen bei den Toten, er ist nicht hie, er ist auferstanden. Gedenket daran, was er euch saget, da er noch in Galiläa war, und sprach: des Menschen Sohn muß überantwortet werden in die Hände der Sünder, und gekreuziget werden und am dritten Tag auferstehen“.

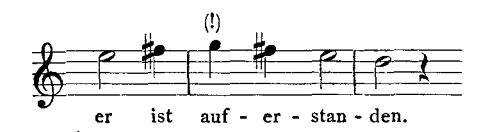
Wundervoll beherrscht die ganze Linie die Idee der Auferstehung. Der höchste (!) Melodiepunkt liegt bei dem Wort „auferstanden“, und zwar liegt er eine Undezime vom Ausgangston entfernt. Kein anderes Wort wird auf diese Tonhöhe gebracht! In poetischer Form bildet das obige Beispiel auf „auferstehen“ eine Steigerung zu dem Wort: „auferstanden“:

---

[1] Nb.: Die auf- und absteigende Linie dürfte in diesem Sinne wohl zu den ältesten Symbolen gehören, die bis in die neueste Zeit immer wieder aufs neue gestaltet wurden (Tristan! Don Juan!).

[2] Siehe Schöberlein, „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges“, S. 654 u. Nr. 206.

[3] Desgl., Nr. 390.
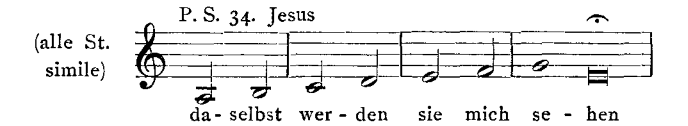



Welche poetische Feinheit nocheinmal in der Unterscheidung ein und desselben Sinnbildes! „Auferstanden" betrifft die vollendete Tatsache, dagegen „auferstehen" den unmittelbaren Vorgang des Schwebens in die Höhe! Beide Worte schließen aber auf den letzten Silben mit den gleichen Tönen. Das bildhafte Symbol erfaßt aber auch die ganze seelische Erregung. „Was suchet ihr den Lebendigen" steigert sich in Wiederholungen von *d*—$e^1$ hinauf. Bei der Wiederholung des „er ist nicht hier" liegt die Betonung auf „hier" und zwar ebenfalls auf $e^1$. Diese ökonomische und zugleich sinnhafte Verteilung der Höhepunkte auf großer Linie, wie sie Scandellus nicht kennt, hat Gegenbeispiele nur bei den größten Meistern. Daß in diesem Teil der „stile concitato" die italienischen Einflüsse verrät, das ist bei dieser Betrachtung nebensächlich. Wesentlich jedoch, daß Schütz nicht einfach stilistische Einflüsse aufnimmt, sondern sie stets als natürliche Folgerung einer ganzheitlichen Gestaltungsweise erkennen läßt. An dieser Tatsache ist eine von zu engen Grenzen eingeschlossene „Stilkritik" vorübergegangen. Eine gleichartige Steigerung wie das angezogene Beispiel enthält der ganze erste Teil der Worte Jesus zu Maria Magdalena:

> „Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater. Gehet aber hin zu meinen Brüdern und saget ihnen: Ich fahre auf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu euerem Gott".

Auch hier in der Wiederholung der Anfangsworte eine Steigerung, dieselben gleichartigen Höhepunktslagerungen auf „aufgefahren". Bemerkenswert auch die sinnvolle Deklamation von „mein Vater" und „euer Vater". Schütz betont mehrmals in der Tonhöhenlage und Tondauer nicht „meinem Vater", sondern stets „euerem Vater", wie entsprechend bei Scandellus, im Abschluß sogar im Verhältnis 2 : 8 der Tondauer. Diese Betonung des objektiveren und allgemein höheren Sinnes des Wortes, dieses Zurückstellen des Persönlichen vor dem Allgemeinen liegt ja in der ganzen, der Bach-Zeit gegenüber unsubjektiveren Kunstauffassung und Darstellungsweise begründet.
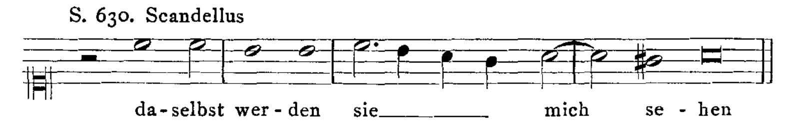
Wie die vorige Stelle, findet sich die gleichartige Steigerung auch bei dem mittelbaren Hinweis der Auferstehung in den Worten des Herrn: „Mußte nicht Christus solches leiden und zu seiner Herrlichkeit eingehen?" (P. S. 45). Höhepunkte liegen auf „Herrlichkeit". Das m. E. schönste Beispiel der Schützschen Symbolik veranschaulicht aber die Melodik zu den Worten Jesus an die Jünger:

> „Fürchtet euch nicht, gehet hin, gehet hin und verkündigt es meinen Brüdern, daß sie hingehen in Galiläam, d a s e l b s t w e r d e n s i e m i c h s e h e n!"
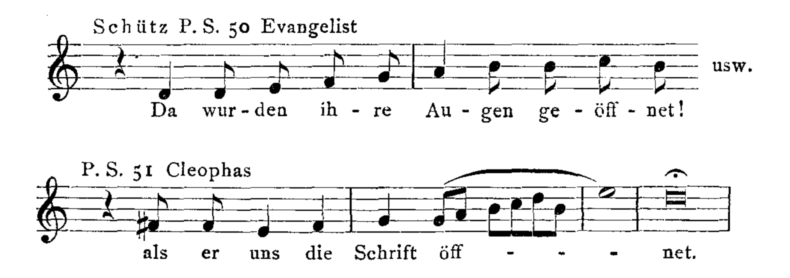


Sämtliche Stimmen, einschließlich des basso continuo, machen diese Aufwärtsbewegung mit. Warum steigt die melodische Linie bei diesen Worten an? Die Deutung ist nicht schwer: in Galiläa werden die Jünger die Himmelfahrt des Herrn erleben. Den geheimnisvollen Ausdruck des Schwebens verstärkt Schütz noch durch die zur Oberstimme synkopisch gehaltene Unterstimme. Man nenne mir ein Beispiel aus der Leitmotivtechnik Richard Wagners, das diese symbolische Wortgestaltung Schützens an psychologischer Schönheit überragte! Die Symbolik im Schützschen Beispiel hat dieselbe Gedankentiefe wie etwa die Stelle in Wagners „Ring“, wo Siegmund seine Lebensgeschichte erzählt und bei seinen Worten: „den Vater fand ich nicht“, das Sinnbild Wotans, das Walhall-Motiv ertönt. Gibt es eine poetischere Verdeutlichung des Wortsinns durch die Musik? Regt es uns nicht zu tieferem Nachdenken an, wenn hier eine Musik über 250 Jahre ihre Brücken schlägt?

Für diese hochgeistige und doch so überaus natürliche Symbolik hat die Zeit des Scandellus noch keine Gegenbeispiele. Wie im Vergleich der einzelnen Teile im Werke Schützens und Scandellus' bei dem Letztgenannten eigentliche Höhepunktssteigerungen fehlen, so auch an dieser Stelle, die bei Scandellus jeder Bildhaftigkeit und jeder inneren Spannung für Höhe und Tiefe entbehrt, dle Linie senkt sich im Gegenteil:
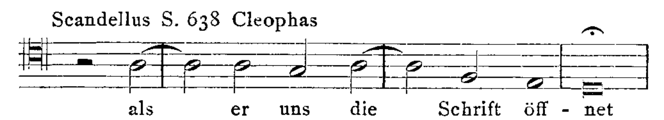



Schon im Einleitungschor der *Historia* gibt Schütz dem Grundgedanken eine größere Plastik, ganz abgesehen von der unvergleichlich schöneren Deklamation. Alle Stimmen schreiten mit den Worten: „Die Auferstehung“ aufwärts, einschließlich des Generalbasses. Das bei Schütz stark ausgeprägte Gefühl für Auf und Ab, für An- und Entspannung bleibt in allen Vorgängen konstant. Der Meister, der in der Vorrede zur *Historia* so schön vom Takt sagt, das „darinnen gleichsam die Seele und das Leben aller Musik bestehet“, wie konnte er anders handeln, als in allen Erscheinungen die An- und Entspannungen auf deren Symbole zurückzuführen und in ihnen etwas Seelisches zu erblicken? Darum steigt bei ihm bei den Worten: „öffnen“ die Linie an, ebenso wie bei „neigen“ u. a. die Linie absinkt:




Im ersten Beispiel ist „öffnen“ ein seelischer Vorgang, ein Erkennen des Herrn, im zweiten ein geistiger, eine Aufklärung der Schrift und beides zugleich eine bild-

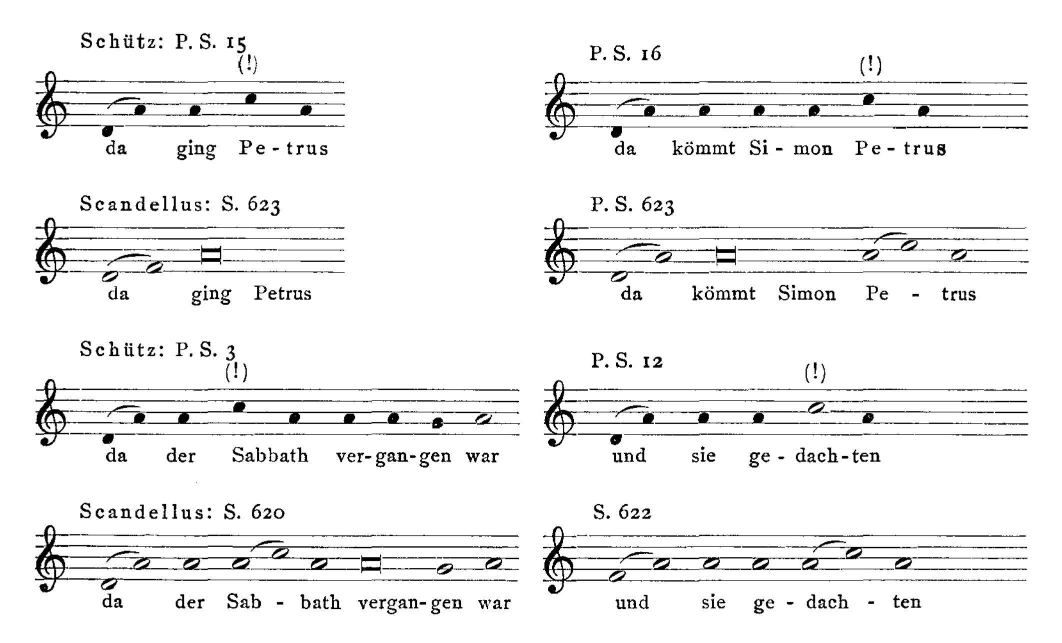
hafte Vorstellung. Diese Gemeinsamkeit bringt Schütz auch in den Übereinstimmungen gleicher Töne zum Ausdruck. Und wiederum, wie wunderbar versinnlicht er die Unterschiede! Die syllabische Deklamation im ersten Beispiel auf „öffnen", weil dies Erkennen ein plötzlicher Vorgang ist, dagegen die Dehnungen und Melismen im zweiten Beispiel, weil die Deutung der Schrift eine langsam sich entfaltende Spannung ausdrückt, zugleich auch in der Tonhöhe eine „höhere"! Und darüber hinaus in der Folge der Bildhaftigkeit, welch eine Steigerung! Nie nimmt Schütz, wie Scandellus, eine Wirkung vorweg. Bei gleichartigen Symbolen gestaltet er immer das letztere reicher aus, wie wir es bereits an früheren Beispielen sahen. Und dagegen halte man die Entsprechungen bei Scandellus! Formelhaft senkt er die Linie:




Welch' innere rhythmische Festigkeit bei Schütz, welche Klarheit der Deklamation im Vergleich zu Scandellus. Der formelhafte Lektionston durchdringt bei Scandellus auch oft die Stellen der Colloquenten ebensosehr, wie umgekehrt Schütz immer wieder aus dem Gleichmaß des Lektionstones heraustritt, wenn es die Plastik des Ausdrucks erfordert! Man erinnere sich der Vergleiche bei den Worten des Evangelisten: „daß er von den Toten auferstehen müßte", wo Schütz diese Worte sinngemäß in eine aufsteigende Linie kleidet, Scandellus dagegen im formelhaften Lektionston die Linie senkt (siehe S. 397). Dem gedanklichen Inhalt widersprechend ist es auch, wenn Scandellus Maria Magdalena in absteigender Linie singen läßt: „so will ich ihn holen", während Schütz diesen unerhörten Willen, die psychische Spannung, die hinter diesen Worten steckt, in aufsteigender Linie richtig interpretiert und nicht in Resignation eigentlich die Verneinung ihres Willens zum Ausdruck bringt! So nimmt Scandellus an anderen Stellen die Höhepunktswirkung schon damit vorweg, daß er gleich mit dem höchsten Tone beginnt, ohne Rücksicht auf das, was das Wesentliche der Rede ist. So z. B. wenn Jesus sagt: „Rühre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren", während Schütz den Höhepunkt auf „aufgefahren" legt. Stets bleibt Schütz im Ausdruck einer Bewegung konsequent, das bemerkte ich schon früher. Heißt es: „und sie gingen schnell zum Grabe hinaus", dann steigt naturgemäß die Linie bei Schütz an, während Scandellus den gleichen Lektionston wie sonst beibehält. Es ist darum auch ein Unterschied, wenn Schütz: „denn sie fürchteten sich sehr" in gesenkter Linie bringt und Scandellus ebenfalls. Hier ist es ganz bildhaft, da formelhaft.

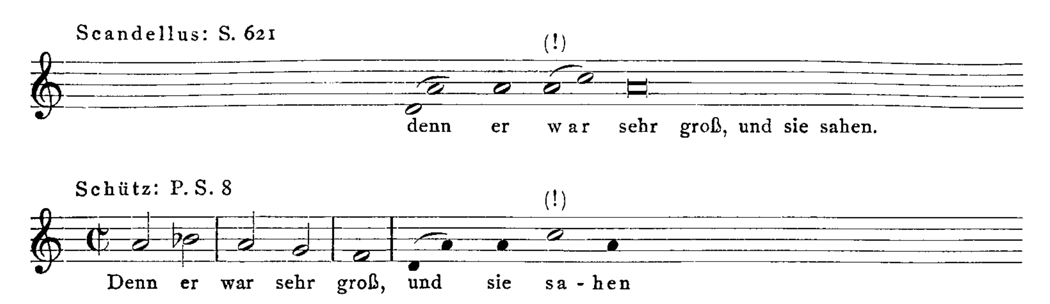
Man muß einmal genau die Unterschiede zwischen dem Lektionston von Scandellus und Schütz betrachten, die großen Unterschiede in der Deklamation, dann wird es offenbar, daß Schütz keinen billigen bildhaften Eindrücken nachjagt, sondern stets der Wahrhaftigkeit der musikalischen Sprache dient. Unzertrennlich sind in der Wahrhaftigkeit der musikalischen Sprache Klarheit der vom Wortsinn diktierten Symbolik und sinngemäße Deklamation miteinander verbunden. Nur durch die Tatsache einer sinngemäßen Deklamation kommt Schütz zu seiner eindringlichen plastischen Vorstellungswelt und seiner überzeugenden Steigerungstechnik innerhalb dieser. Er-

innern wir uns außer den schon angeführten Beispielen des Gesanges der „zweene Männer“ (Ps. 10 u. S. 621). Für Schütz steht über allen Worten das Symbol der Auferstehung, zu dem er den Satz hin steigert. Scandellus dagegen fängt bereits auf „Was suchet ihr den Lebendigen“ mit dem höchsten Ton $f^1$ an und wiederholt ihn mehrmals, so daß jede Steigerung, jede Sinnhaftigkeit, um die es gerade in diesem Gesang geht, sich verliert. Im Werke Heinrich Schützens vereinen sich jedoch in wunderbarer, natürlicher Weise Bildhaftigkeit, Deklamation und Dramatik zu einer vorher nicht erreichten Synthese. O. Kade begeht einen großen Irrtum, wenn er meint[1]: „Ob diese Zusammenstellung der Auferstehungsgeschichte (der Text Bugenhagens) auf gleicher Höhe dramatischer Kraft steht und einen für musikalische Gestaltung gleich günstigen Stoff bietet, muß wohl bezweifelt werden. Es fehlen ihr die leidenschaftlichen Momente, Vorgänge, Gegensätze und Tatsachen . . . Das sind wohl auch die Gründe, die nur wenige Künstler . . . zur Ausarbeitung des Stoffes verlockten.“ — Welche Kurzsichtigkeit, erst recht, wenn man mit Bitterkeit die Worte liest, mit denen Kade über Schütz herzieht. Freilich, bei Scandellus trifft all das zu, was Kade sagt, nicht aber auf Schütz. Denn keiner so wie er hat „die leidenschaftlichen Momente“, die „Gegensätze“, die der Stoff bietet, zu gestalten vermocht. Wie Schütz dies verwirklichen konnte, das zeigt der Ausgangspunkt seiner ganzen Kunst: die sinngemäße Wortauffassung. Wie am gleichen Bilde hält Schütz an der gleichen Deklamation fest. Das mögen die nachfolgenden Vergleiche veranschaulichen:



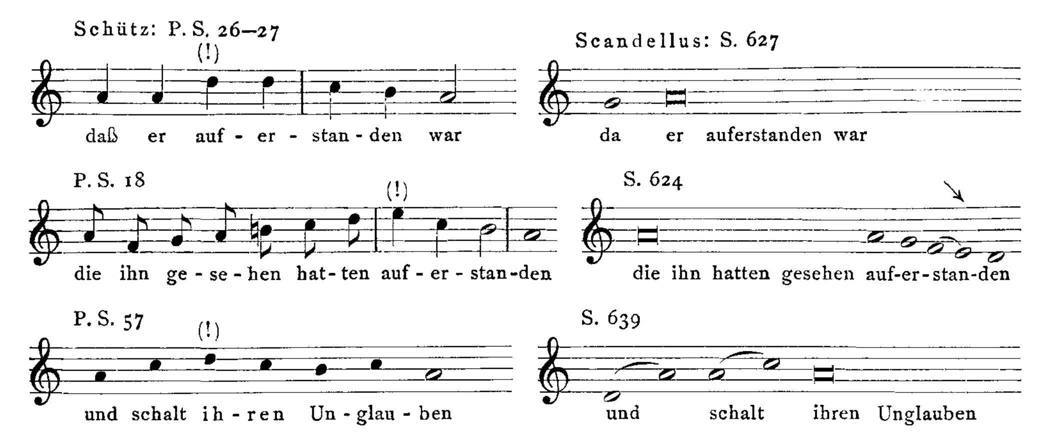

Trotzdem eigentlich hier eine Übereinstimmung zwischen dem Lektionston von Schütz und Scandellus vorliegt, so fällt dem Betrachtenden sofort auf, daß Schütz den Lektionston ziemlich beibehält, aber um wie viel erhabener und plastischer, natürlicher. Das zeigt, noch deutlicher diese Stelle des Evangelisten:

[1] a. a. O., S. 205.

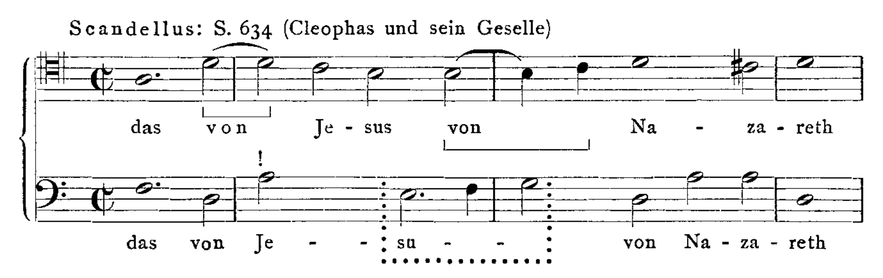



Die Deklamation auf „denn er war" mit der Septimspannung ist bei Scandellus direkt widernatürlich. Und keine Stelle könnte mehr als dieser Anfang darlegen, warum Schütz der größere Meister war! Die Schützsche Deklamation verrät den großen Dichter, der nicht nur innerlich die Gewalt der Worte erlebt, sondern sie auch bildhaft vor sich sieht. Auf das Melisma von Scandellus: „Denn er war" bringt Schütz die Worte: „und sie sahen". Das ist der eminente Unterschied! Für Schütz ist das „sie sahen" zugleich auch mit seelischer Spannung erfüllt. Er kann kein solches Melisma Worten beilegen, nur um eines Melismas wegen. Scandellus schreibt einen Lektionston schlechthin, Schütz dagegen kann gar nicht anders als auch innerhalb des Lektionstons Dichter und Musiker zu sein. Charakteristisch ist auch, daß Schütz die belanglosen Worte einfach auf einem Ton rezitiert, um wiederum das nächste bildhafte Moment „(abge)wälzet" hervorzuheben, während Scandellus ganz darüber hinweggeht. Auch der weitere Verlauf dieser Stelle zeigt den grundsätzlichen Unterschied. Schütz tritt das Bild der hinablaufenden Magdalena entgegen, während Scandellus ganz im formelhaften Lektionston am Text vorbeimusiziert. Dasselbe melodische Intervall auf „denn er war" wie auf „da lief". Das gleiche Verhältnis auch u. a. an der Stelle: „Und der andere Jünger lief zuvor" (P.S. 15; siehe auch Beispiel S. 397). Ganz abgesehen vom Plastischen, wie sinngemäß deklamiert Schütz gegenüber Scandellus: „solchs nachzusagen".
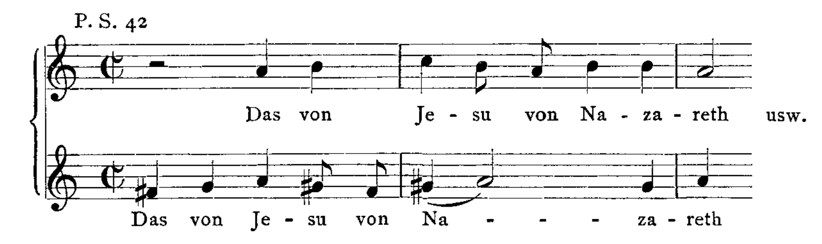
Schon ein kurzer Rückblick auf das Gesagte zeigt uns, daß es sich hier, ganz abgesehen vom qualitativen Wert, nicht schlechthin um zwei unterschiedliche Meister handelt, die 50 Jahre voneinander trennt, sondern um zwei getrennte Weltanschauungen. Auf der einen Seite der römische Katholizismus mit seiner Mischung von Erhabenheit und traditionell festgelegter formelhafter Doktrin, auf der anderen Seite die neue protestantische Welt, die sich mit ihrer jungen Kraft loslösen muß vom alten Erbgut der römischen Kirche, um zur Wahrheit des Wortes zu gelangen. Sie ist noch zu jung, um sich gänzlich von ihr freizumachen, die Religiosität schlechthin ist es, die beide noch verbindet, aber mehr nicht. Schütz übernimmt daher den Lektionston, nicht aber eine formelhafte Gestalt. Unverständlich, daß man einmal den Italiener Scandellus einer echten deutschen Deklamation, wie der von Schütz vorziehen konnte. Denn die deutschen Worte der *Historia* des Scandellus passen zu seiner Musik noch schlechter, als etwa lateinische Worte zu der Musik von Schütz. Für Schütz ist das Wort nicht bloß eine Aussage, eine Vermittlung von Gedanken, sondern es ist erfüllt vom Rhythmus des Lebens. Je entschiedener im Lektionston der Sinn eines Wortes hervortritt, um so entschiedener verläßt Schütz die Formel:



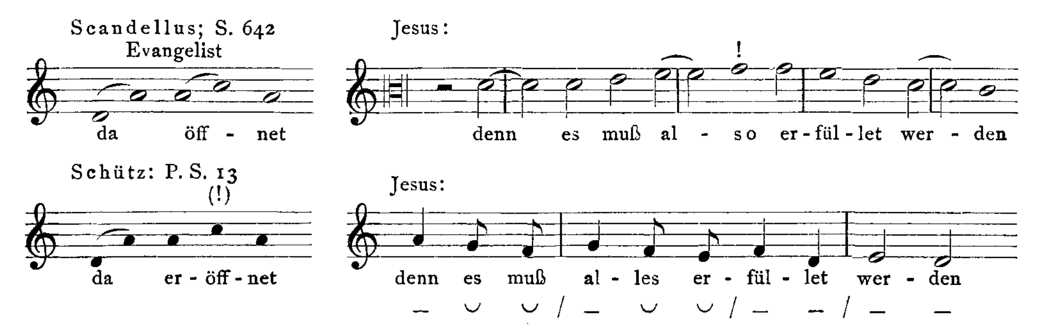

Diese Beispiele sprechen für sich. In den anderen Gesängen wiederholt sich das gleiche Bild. Schütz bringt in allen Stimmen stets eine gleichmäßig sinnvolle Deklamation, Scandellus deklamiert im besten Fall in einer Stimme teilweise richtig, in der anderen falsch:



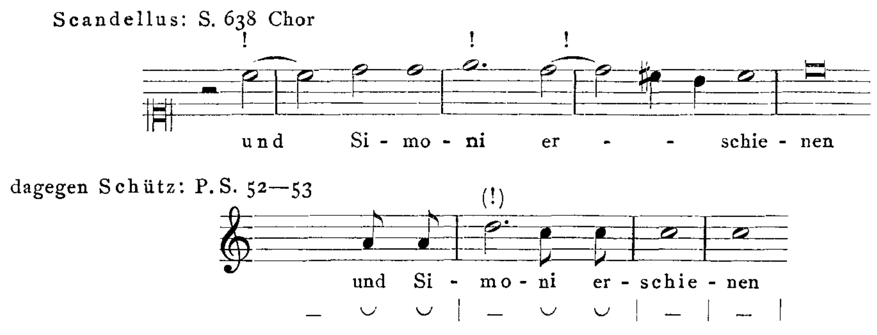

Gegen diese krause Sprachverdrehung der natürliche Rhythmus bei Schütz:



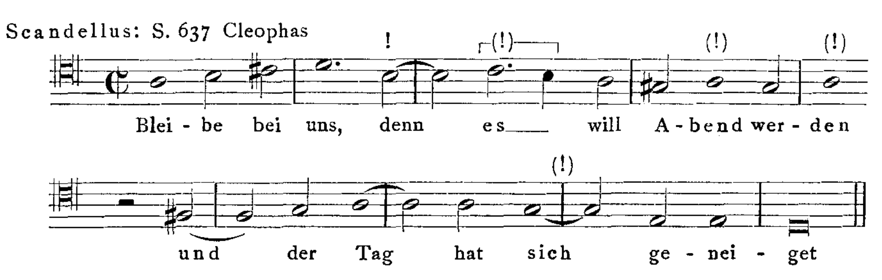

Im übrigen hat der ganze Satz bei Schütz eine Steigerung zu nur zwei Höhepunkten der Linie. Scandellus nimmt schon beim zweiten Ton auf dem nebensächlichen „von“ den höchsten Ton des ganzen Abschnittes, wie immer vorweg! Oder an anderer Stelle:



Wie schlicht ist dies alles bei Schütz gesagt! Man erinnere sich auch des gleichen Bildes im Lektionston Schützens auf „öffnen“, wie an einem früheren Beispiel erläutert wurde (vgl. S. 401). Bildhaftigkeit und Spannung folgen nur aus der richtigen Deklamation! In dem Chor: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden . . .“ deklamiert Scandellus wider alle deutsche Auffassung:




Mit dem Gesagten hängen auch grundsätzliche Unterschiede in der Tondauer der einzelnen Silben zusammen. Scandellus dehnt mit Vorliebe nebensächliche Worte und Endsilben! Man vergleiche die bei Schütz so wundervolle Stelle (siehe Beispiel S. 415): „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden . . .“ mit der Entsprechung bei Scandellus:

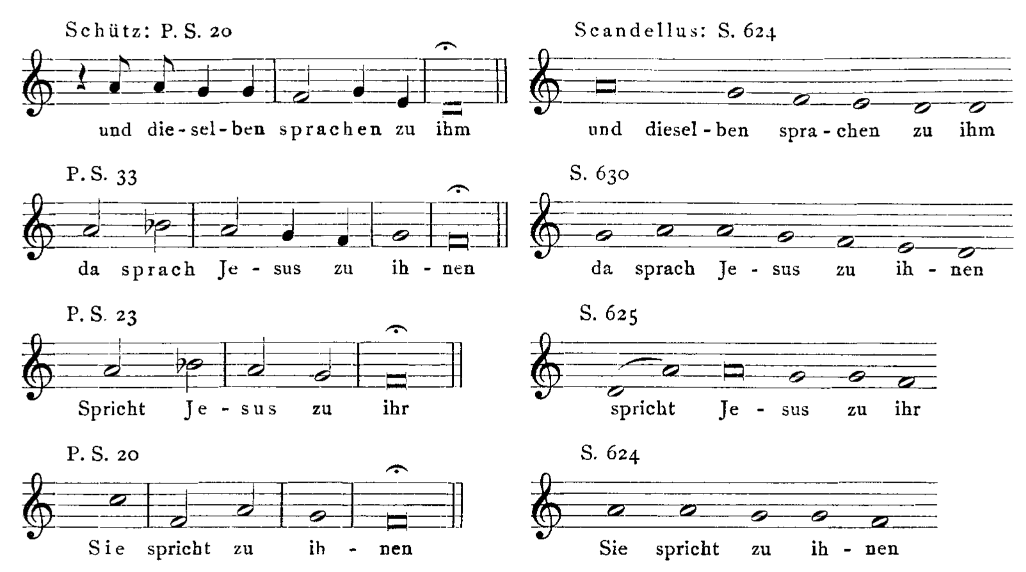



Wie empfindet hier der Deutsche Schütz den Ausdruck seiner Sprache und wie der Italiener Scandellus, dem das innerste Wesen unserer artbedingten Sprache verschlossen blieb. Aus Kades „Passionsgeschichte“ [1] wird für immer der Satz gestrichen werden müssen: „Seltsame Fügung des Schicksals. Der zum guten Deutschen (!) nationalisierte Italiener aus Brescia, Antonius Scandellus, der seine Aufgabe für die deutsche Kunst auf allen Gebieten erkennt und in vorzüglichster Weise löst, muß dem in Italien gebildeten und in italienischen Formen aufgegangenen Deutschen Heinrich Schütz aus Sachsen, als Vorbild voranleuchten, ohne von ihm kaum oder nur notdürftig erreicht zu werden, weil er fremden Phantomen und ausländischen Geschmacksformen nachjagte.“ — Traurig dieser Schandfleck! Wenn etwas seltsam bleibt, dann nur dieses Urteil aus deutschem Munde.
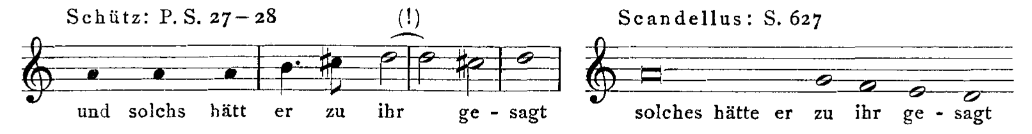
Nach dem, was unsere Studie bisher über die Bedeutung des Wortes bei Schütz darlegte, nimmt es nicht wunder, daß er die so oft auftretende Sprachformel („er sprach zu ihnen“ usw.) aus ihrer stereotypen Enge herauszuheben sucht. Wie die Zeit Bachs und Händels ihre immer wiederkehrende Abschlußformel hat, so auch die Schütz-Zeit. Der Grundtyp ist eine absteigende Linie. Aber wie ist sie ausge-

[1] S. 210.
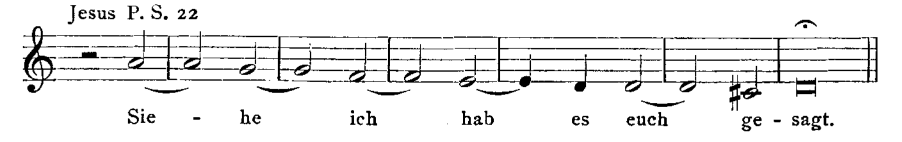
arbeitet! Wie reagiert sie auf Sprachfeinheiten, die nur ein Deutscher empfinden kann und zuletzt, welch' geistige Zusammenhänge gibt sie wieder!




Auf den ersten Blick scheint diese Zusammenstellung ein gleichförmiges Bild zu zeigen. Dem ist nicht so. Der Lektionston des Scandellus bleibt unbekümmert um Art der Aussage, der Situation der Person des Redenden stets gleich. Schütz hebt aber das Besondere hervor. Einmal liegt die Besonderheit darin, daß eine bestimmte Person, Jesus, Magdalena usw. spricht (3. u. 4. Beispiel), zum anderen, daß irgendeine Person jetzt im Augenblick der Situation ein Schweigen durchbricht und etwas aussagt (Beispiel 1 u. 2), oder daß eine bestimmte Person sich einer anderen zuwendet:

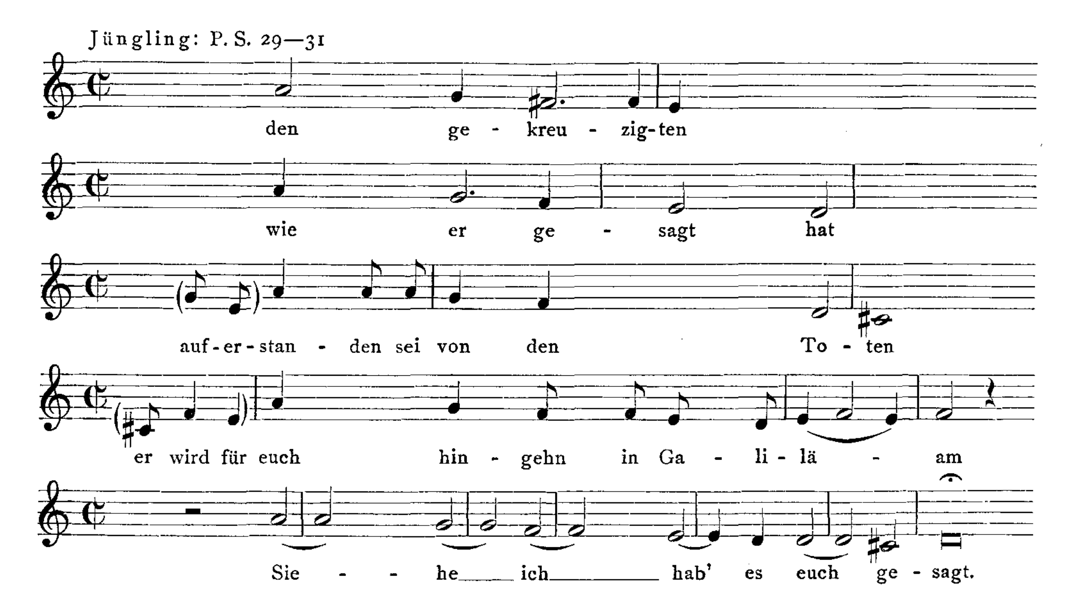



Hier geht Schütz ganz aus der Formel heraus und betont „ihr" besonders, weil Jesus der Maria Magdalena „am ersten erschien, da er auferstanden war". Scandellus nimmt einfach die Formel. Sonst aber behält Schütz im Prinzip die absteigende Linie bei, und zwar meist in gedehnten Notenwerten, wenn die Hauptpersonen sprechen, in kürzeren, wenn die Jünger reden, wie im 1. Beispiel. Die Tondehnungen nehmen zu, je gewichtiger die Aussage ist. Die größten Dehnungen entfallen auf die so viel umfassenden Worte:




Überall, wo man auch in der Schützschen *Historia* etwas herausgreift, und sei es nur eine kleine Formel der Zeit, immer wieder tritt es uns in größter Mannig-

faltigkeit entgegen, gleichsam lauschend auf die unendlichen Schattierungen, in denen ein einziges Wort wiederkehren kann. Einsam ragt diese Größe Schützens aus seiner Zeit. Eine Ehrfurcht gebietende Größe. Wie ein Dichter Goethischer Prägung erlebt dieser Musiker Schütz die Welt der Sprache als Gleichnis. Welcher deutsche Dichter bis zu Goethe hin vermochte dieser Gedanklichkeit, dieser Plastik des Ausdruckes, dieser formalen Abrundung selbst kleinster Regungen Gestalt zu geben? Garnicht auszudenken, zu welcher Höhe die deutsche Sprache in einem Jahrhundert des á-la-mode-Wesens emporgestiegen wäre, wenn die Zeit vermocht hätte, das unverschleierte Geheimnis der Schützschen Gedankenwelt aufzugreifen und kongenial zu gestalten. Aber selbst das nächste Jahrhundert vermochte es nicht. Wie aber hätte es der Selbstbesinnung unseres Volkes gedient, dies zu erkennen! Nur wenige Große dieser Zeit wie Schütz, Bach, Goethe waren aller Verlockungen italienischer und französischer Welten, mit denen sie in Berührung kamen, zum Trotz imstande zu bleiben, was sie waren: Bildner deutschen Sprachgeistes. Wie Schütz die vorhin besprochene „Formel" innerhalb eines größeren Satzes zu steigern, andererseits dahin zu vertiefen vermag, daß er Sinnentsprechungen in die gleiche Tonlinie bannt, zeigte der Gesang des „Jünglings im Grabe": „Entsetzt euch nicht. Ich weiß, daß ihr suchet Jesum von Nazareth . . ."




Das Bemerkenswerteste an dieser Wiederkehr gleicher melodischer Wendungen ist, daß die eigentliche „Formel" auch auf solche Worte entfällt, die sinnhaft mit dem „wie er gesagt hat" verbunden und gleichsam ein Erinnerungssymbol sind. Das letzte Beispiel ist aus einem Satz genommen, und nicht zufällig bringt Schütz den Satz; „denn es muß alles erfüllt werden" an früherer Stelle (siehe Beispiel S. 405) auf die gleiche Tonhöhe. Das geht bereits weit über ein Festhalten einer in der Zeit üblichen Formel hinaus. Eine solche Wiederkehr melodischer Wendungen bei gleichem Wortsinn tritt uns zwei Jahrhunderte später in der Leitmotivtechnik entgegen, und zwar nicht weniger sinnhaft. Aus dem obigen Beispiel ist weiterhin
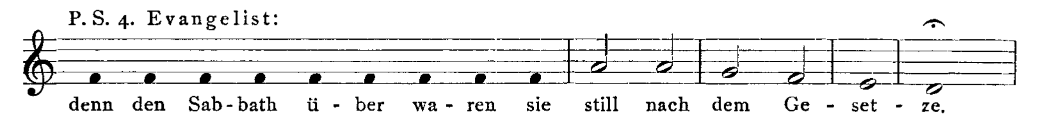
die große Meisterschaft in der Steigerungstechnik klar zu ersehen. Die größte Dehnung steht erst am Schluß des ganzen Abschnittes und bildet so ein Gegenstück zu der aufsteigenden Linie: „daselbst werden sie mich sehen“ (P.S. 34). Und wie dort alle Stimmen aufwärtsschreiten, so hier alle abwärts! Diese im Mittelpunkt (!) des Werkes liegende Ergänzungs-Symmetrie, wie ich es nenne, Ergänzung als Spannung und Gedanklichkeit, erhält erst recht ihre harmonische Schönheit und Begründung im Vergleich des Inhaltes beider Sätze:

| P. S. 29—31: | P. S. 33—34: |
|---|---|
| Jüngling: | Jesus: |
| Entsetzt euch nicht | Fürchtet euch nicht, |
| Ich weiß, daß ihr suchet | |
| Jesum von Nazareth, | |
| den gekreuzigten. | |
| Er ist nicht hie, | |
| er ist auferstanden, | |
| wie er gesagt hat. | |
| Kommet her und | |
| sehet die Stätte, | |
| da der Herr gelegen ist. | |
| Und gehet schnell hin | gehet hin, gehet hin |
| und sagets | und verkündigt es |
| seinen Jüngern und Petro, | meinen Brüdern, |
| daß er auferstanden sei | |
| von den Toten, | |
| und siehe, er wird | |
| für euch hingehen | daß sie hingehen |
| in Galiläam | in Galiläam |
| da werdet ihr ihn sehen | |
| wie er euch gesagt hat: | daselbst werden sie mich sehen. |
| Siehe ich habe es euch gesagt. | |
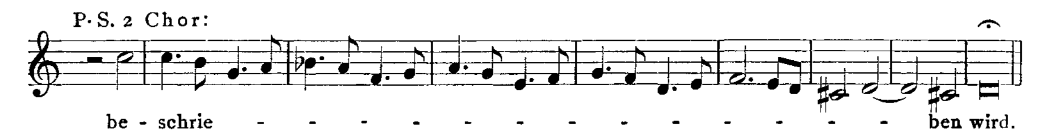
Verkündung auf der einen Seite, Verkündung auf der anderen. Zwei gleiche Motive, gleiche Gedanken. Das eine weist auf den Vorgang hin, das andere zeigt ihn bildlich. Rede und Gleichnis. In der Dichtung Bugenhagens sind diese beiden Motive, von denen das eine nur durch die wechselnde Person Christi und des Jünglings sich unterscheiden, eben nur im Personenwechsel variiert. Diese sich im 16. Jahrhundert zur Gegensatz-Symmetrie entwickelnde Gegenüberstellung in zeitlich naher Folge, kennt die Dichtung des 15. Jahrhunderts noch nicht. Bugenhagens Erzählung stammt ja erst aus den 30er Jahren des Quincento. Aber bereits im 14. Jahrhundert erstrebte die Malerei, indem sie sich an die dichterische Technik anlehnte und sie sich zu eigen machte, eine Vertiefung, die ebenfalls später in der Gegensatzsymmetrie ihre Fortsetzung fand. Maler der Frührenaissance sind es, die auf einem Bild vereinigt ein Motiv in zwei Darstellungen geben. Ich denke hierbei besonders an den „Zinsgroschen“ von Masaccio, einem Wandgemälde in der Karmeliterkirche zu Florenz. Auf der einen Seite weist Christus Petrus nach dem Wasser hin, um dort den Zinsgroschen für den Zöllner zu holen, auf der anderen Seite nimmt Petrus aus dem Rachen eines Fisches den Groschen und gibt ihn dem Zöllner. Eine gewisse Gegensatzsymmetrie tritt aber schon hier hervor durch die größere

Fläche der einen und die kleinere der anderen (vgl. bei Bugenhagen!), durch das erregtere Gebärdenspiel der linken Seite und das ruhige der rechten Seite. Genau dieselbe Plastik bei Schütz im erregteren Ton der Rede des Jünglings und der ruhigeren Christi. Gleich auch die gedankliche Plastik. In der Rede des „Jünglings" der Hinweis, in der Rede „Christi" das Geschehnis. Dieser Vergleich ist nicht nebensächlich, denn er beweist uns nicht nur, wie Schütz den Gesamtvorgang bildlich erschaut, sondern auch, wie weit zurückliegende Geisteshaltungen in seinem Werke verschmelzen: vom antiphonalen Gesang des Mittelalters bis zu Zügen modernsten Rezitativs, Stile des 16. und 17. Jahrhunderts, plastische Ausdruckselemente und Formgehalte wie in der Malerei der Früh- bis Spätrenaissance. Es war immer das Zeichen großer Männer, daß ihre Geisteshaltung sich mit der Kultur der Gegenwart wie der ferner Zeitalter verband, wie bei Bach, Goethe, Wagner und anderen.

Der Gründlichkeit der Studie halber, muß ich noch einmal zu der Sprachformel, die uns in so weite Räume führte, zurückkehren und darauf hinweisen, daß auch das geschriebene Wort in der musikalischen Fassung auf die Sprachformel zurückgreift und durch Tondehnungen und Generalbaßbegleitung aus dem Lektionston herausgegriffen wird:




Und so war es nur eine natürliche Folgerung, wenn Schütz im Einleitungschor auf dem Wort „beschrieben" die immer so kopfschüttelnd[1] als übertriebene „Tonmalerei" betrachtete lange absteigende Linie formt:

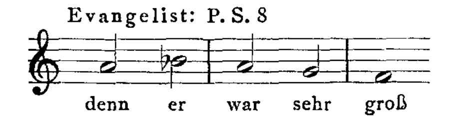



Sämtliche Stimmen schreiten abwärts, wie bei den früher besprochenen Stellen, und zwar dehnt Schütz die Linie hier so lang aus denselben Gründen, wie er die Sprachformel an ihrer bedeutungsvollsten Stelle (P.S. 31) oder die ansteigende Linie der Auferstehung (P.S. 34) dehnt. Ja, er steigert die Plastik bis zu kühnster Realistik, indem die sequenzierende sechsstimmige Hauptlinie mit vier fast gleichen Stimmen verschiedenen Einsatzes, aber gleicher Rhythmik, ein Bild hinstellt von den vier Evangelisten, die Zeile für Zeile untereinanderschreiben. Diese schon hier vorkommende symbolische Begrenzung der Stimmigkeit kommt erst in viel späterer Zeit zu besonderer Geltung. Die realistischen Sequenzen gehen nicht im geringsten über das hinaus, was Bach ein Jahrhundert später schreibt, ja, sie führen gerade bei diesem Meister zu einer ungeheueren Häufung, deren fesselnder Wirkung sich noch niemand entzogen hat. Eine direkte Entsprechung zu der eben angeführten Stelle ist bei Bach z. B. die langgedehnte aufwärtssteigende Sequenzkette auf „erhöhen" in der Neujahrskantate: „Gott, wie dein Name . . ." (P.S. 10). Hundert Jahre trennen die beiden Werke.

[1] O. Kade, S. 210: „an die spätere Rosalie erinnernde Tonmalerei" (!).

Wie wir vorhin den Blick von Schütz aus rückwärts bis ins Mittelalter richteten, so können wir jetzt wieder vorwärtsblicken, ein Jahrhundert und mehr. Wer vermöchte an der geschichtlichen Größe des Namens Schütz noch zweifeln?
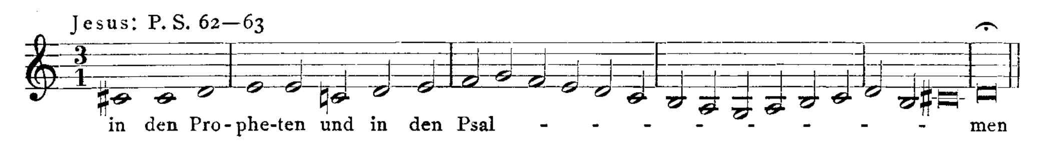
Wir kennen aus der Musik des 19. Jahrhunderts, insbesondere bei Wagner und Strauß, als das gegebene, weil selbstverständlichste Symbol für das Anwachsen einer seelischen oder bildhaften Spannung die thematische Vergrößerung. Obgleich in der *Historia* von einer Thematik nicht die Rede sein kann, es sich vielmehr nur um besondere Tondehnungen handelt, so unterscheiden sich diese in ihrer gedanklichen Grundlage nicht von der modernen Technik der Vergrößerung. Wie ausgeprägt das Verhältnis von Tonkürzung und Tondehnung bei Schütz ist, zeigte uns schon das oben angeführte Beispiel (siehe S. 396) zu den Worten: „der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu und wälzet den Stein von des Grabes Tür“. Das Herabsteigen des Engels erhält ganz leichte Tonbewegungen, dann ruht die Bewegung auf der letzten Silbe von „herab“ einen ganzen Takt, dem in lebhafter Geste das Wegwälzen des Steines folgt, an die sich die neue Vorstellung: „von des Grabes Tür“ in gedehnten Notenwerten anschließt. Welch plastische Mannigfaltigkeit innerhalb einer solchen Linie! Kein Tondichter des 19. Jahrhunderts hätte einer solchen Vorstellung eine wesentlich andere Plastik gegeben. Wäre es Schütz nur um „Tonmalereien“ zu tun gewesen, dann hätte er gewiß nicht darauf verzichtet, die dieser Linie vorausgehenden Worte des Evangelisten: „Und siehe, es geschah ein groß Erdbeben, denn der Engel“ usw. plastisch zu versinnlichen. Nein, er geht darüber im Lektionston hinweg, weil es ihm nebensächlich erscheint vor dem bedeutenden Ereignis der Herabkunft des Engels. (Von dieser Seite aus betrachtet war es nur zu selbstverständlich, daß Schütz im Eingangschor auf „beschrieben“ einen so großen musikalischen Ausdeutungswert legt, weil eben die große Bedeutung in der schriftlichen Überlieferung der vier Evangelisten liegt.) Auch über andere Stellen, wo von „Blitz“, „Furcht“ der Hüter u. a. die Rede ist, geht Schütz im Lektionston hinweg. Denn die mehr sachlich berichtende Erzählung des Evangelisten hat eine gänzlich andere Aufgabe, als Einzelgesänge wie etwa in den Schützschen Konzerten, wo derartige Bilder aus persönlichster Nachgestaltung zu kühnster Realistik führen. Man denkt hierbei an den dritten Abschnitt des XXI. Konzertes aus den „Symphoniae sacrae“: „Laß blitzen, laß blitzen und zerstreue sie“, dieses unmittelbare Vorbild zu Bachs „sind Blitze, sind Donner“ in der Matthäuspassion, und sieht, daß ein späteres Jahrhundert es sich nicht entgehen läßt, auch derartige Erscheinungen miteinzubeziehen in die Gesamtsymbolik, wenn hierzu die Voraussetzungen gegeben waren. Schütz bringt keine zufällige Plastik, alles ist Bewegung, Spannung und Bild zugleich. Alle Tondehnungen sind nach dem Bedeutungsgrad des Symbols geformt, so auch, wenn der Evangelist sagt, daß der Stein „sehr groß“ war:




Typisch, daß Schütz bei den folgenden Worten, daß „der Stein abgewälzet war“ keine bewegte Figur auf „abgewälzet“ mehr bringt, weil sich dies ja nicht mehr auf

eine unmittelbare Vorstellung bezieht. Schütz wiederholt nie eine bildhafte Darstellung. Es sei dabei erinnert an die Worte des Evangelisten: „Da aber Maria Magdalena wegläuft, wie gesagt“ (P.S. 13). An dieser Stelle verzichtet Schütz auf die frühere plastische Ausdeutung, denn „wie gesagt“, er hat es ja schon einmal veranschaulicht.

Die großen Abgrenzungen, die Schütz den Tondehnungen gibt, übertragen sich auch auf die Anwendung von Melismen. Damit ist schon gesagt, daß Schütz nur solchen Worten Melismen unterlegt, die etwas Besonderes mitteilen. Mag ein solches Melisma sehr kurz oder sehr lang sein, das bleibt sich gleich. Immer wieder erhält so die Vorstellung „Galiläa“ oder „am dritten Tag“ ein Melisma, weil zu dieser Zeit und an jenem Ort Christus gegen Himmel auffuhr. Ganz vereinzelt sind auch Melismen u. a. bei den Worten: „Petrus wunderte sich“ (P.S. 18) und „Maria weinet draußen“ (P.S. 19) oder der Engel spricht: „was weinest du (P.S. 20 u. S. 22) oder Jesus sagt: „wen suchst du?“ (P.S. 22). Und so läßt Schütz auch kurz vor Schluß des Werkes Jesus in der weitgeschwungenen und gedehnten Linie des Psalmtones singen:
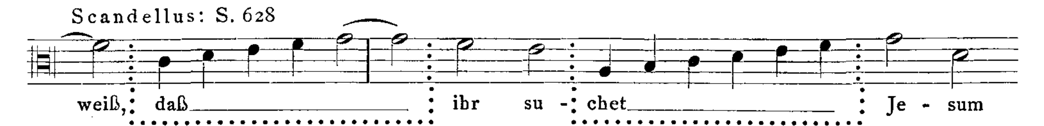



Aus diesem schönsten Beispiel der Art wird mit aller Deutlichkeit klar, wie innig aus der natürlichen Deklamation Schützens Tondehnungen und Melismen folgen. Hier, wo Christus selbst von dem erfüllten Wort abschließend sagt: „Dies sind die Reden, die ich zu euch saget, da ich noch bei euch war, denn es muß alles erfüllet(!) werden, was von mir geschrieben ist in dem Gesetz Mosi, in den Propheten und in den Psalmen“, — da erhält auch das Wort, Wort als höchste Sinnhaftigkeit, seine sinnvollste Hervorhebung. „Alles muß erfüllet werden!“ Dieser Satz umschließt das ganze Geheimnis der Schützschen Symbolik, ihre Einheit, ihre unentwegte Folgerichtigkeit! Nicht auf „geschrieben“ bringt Schütz ein größeres Melisma, sondern auf „Psalmen“, das gesungene Wort. Aber auch im Sinne musikalischer Symmetrie steht dieses schönste und ausgedehnteste Melisma des ganzen Werkes wirkungsvoll erst am Schluß des Werkes, so daß die vier größten Dehnungen und Melismen der *Historia* auf Anfang, Mitte und Schluß entfallen:

| P. S. 2. | P. S. 31 u. 35 | P. S. 62—63 |
|---|---|---|
| Anfang: | Mitte: | Schluß: |
| „wie uns die vier Evangelisten beschrieben“ | „Siehe ich habe es euch gesagt“ (Daselbst werden sie mich sehen) | „was von mir geschrieben ist . . . in den Psalmen“ |

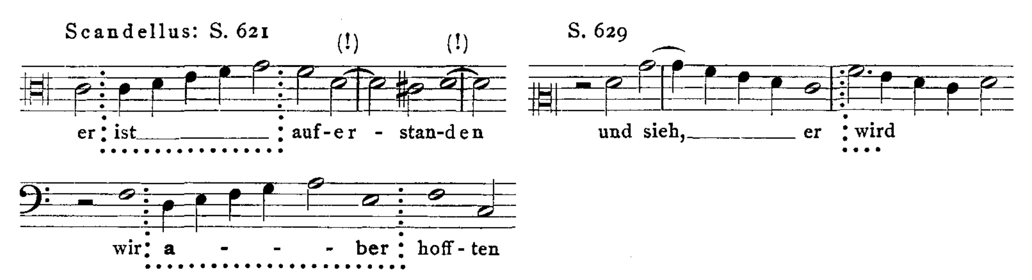
Mit dieser musikalischen Symmetrie ist zugleich die gedankliche gegeben. —

Ich habe mich bisher bemüht, aus vielfältigen Perspektiven die ganze Schützsche Formgestaltung in der hohen Auffassung vom Wortsinn begründet zu finden. Vergleichen wir nur einmal die Schützsche Melismenbildung mit der des Scandellus, so zeigt sich genau dasselbe Verhältnis, das wir bei früheren Vergleichen über Tondehnung und Deklamation sahen. Dieselbe Erscheinung, unbetonte und nebensäch-
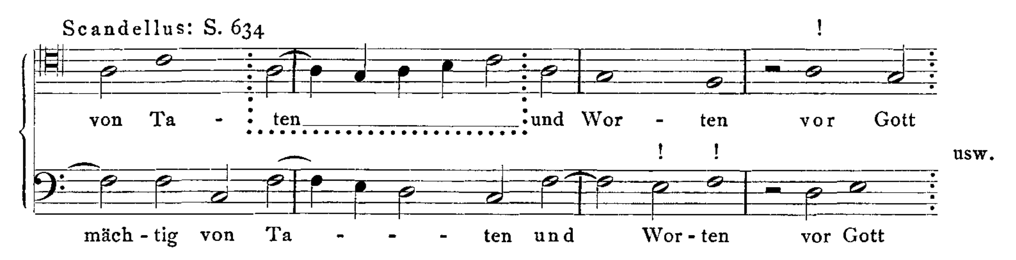
liche Worte zu betonen, wie wir sie bei Scandellus Schritt für Schritt finden, geht auch auf die Melismatik über. Beides ist Schütz proportional entgegengesetzt. Ganz merkwürdig wirken bei Scandellus etwa folgende Melismen und Tondehnungen:




Die Vorstellung der Auferstehung scheint zunächst hier nicht ganz unbeteiligt gewesen zu sein, aber das Bild- und Symbolhafte ist zergliedert, während Schütz den ganzen Satz hinaufsteigert und nur gleiche Höhepunkte bei analoger Sinnhaftigkeit bringt. Bei Scandellus entweder das direkte Gegenteil oder aber eine uneinheitliche Formung, die kaum sinnhafte Entsprechungen aufzuweisen hat:




Schütz bringt dagegen nie ein Melisma auf die letzte Silbe eines Wortes wie Scandellus, der keine Regelmäßigkeit darin kennt, wie z. B. auch in folgendem Beispiel:
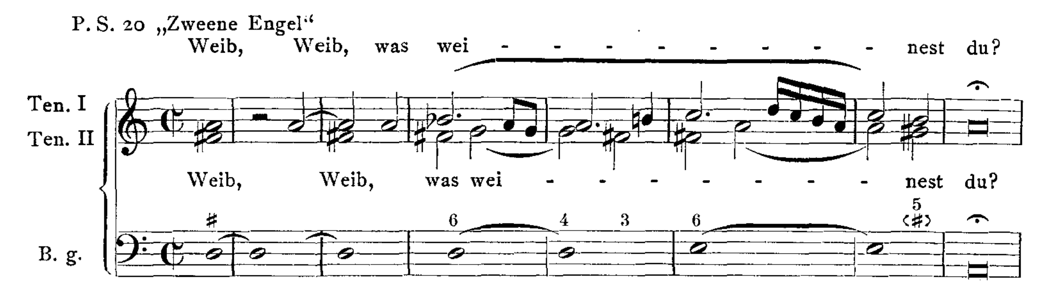



und in der einen Stimmen der ersten, in der anderen der letzten Silbe das Melisma gibt. Wie in dem vorhergehenden Beispiel stereotyp die Linie bald auf-, bald absteigt, dauernd um den höchsten Ton kreist, — das mutet uns nach einem Blick auf Schütz ganz fremdartig an. Liegen auch fünfzig Jahre zwischen beiden Werken, — um diese Unterschiede geht es nicht. Die ganze Haltung ist eine andere, eine rassisch fremde und zugleich eine religiös unterschiedliche. Was Scandellus schreibt, ist von römischer Mystik diktiert, die fernsteht einer artgemäßeren Religiosität des deutschen Menschen. Bach läßt genau dieselbe Sprache wie Schütz erklingen. Auch er bringt oft ausgedehnte Melismen nur auf die betonten Silben, nie auf die Schlußsilben. Man denke z. B. an die großen und so überaus plastischen Melismen in der Tenorarie: „Herr, soweit die Wolken gehen“[1] in der schon erwähnten Kantate: „Gott, wie

[1] Vgl. die große Ähnlichkeit der Symbolik in dem I. Konzert aus dem II. Teil der „Symphoniae sacrae“, Abschnitt 4: „Denn deine Güte ... und deine Wahrheit so weit die Wolken gehen ...!“

dein Name", um nur ein Beispiel aus der Fülle herauszugreifen! Und nicht zu unrecht sind Bach und Schütz als die Vollender protestantischer Weltanschauung in der Musik empfunden worden.

Weniger als die melodische Gestaltung ist bei Schütz eine analoge Symbolik in der harmonischen ausgebildet, zu der ja erst eine spätere Zeit greifen konnte. Hier herrscht noch eine vereinzelte Symbolik, die aber von eindringlicher Wirkung ist, wie in dem Gesang der „Zweene Engel", der durch seine Deklamation und ein großes Melisma die harmonische Wirkung stark unterstützt:
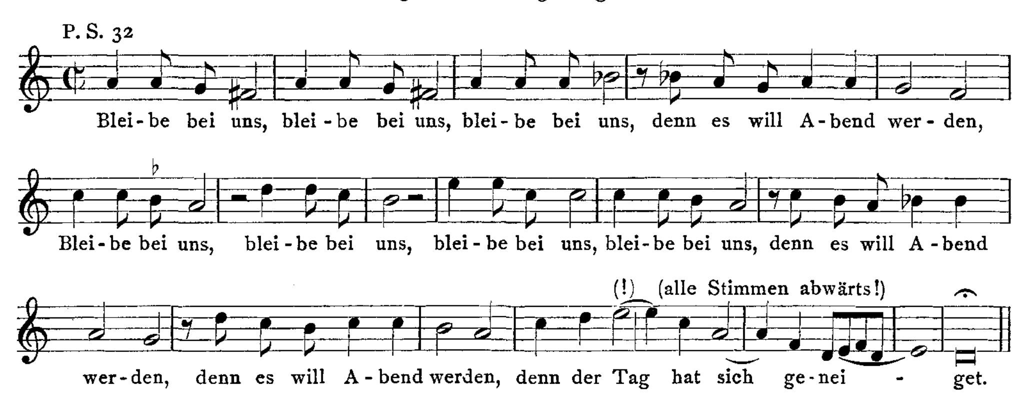



und kurz darauf eine Quart höher ohne besonderen Abweichungen von Jesus wiederholt wird. In dieser zarten und doch so unendlich ausdrucksvollen Klage, die in krassem Gegensatz zur Auferstehung steht, liegt noch ein Hauch jener weichen, aber zugleich erhabenen und schmerzlich resignierten Frauengestalten, wie sie uns die malerische Auffassung der Hochrenaissance schenkte. Auch der schmerzliche Ausruf der Maria Magdalena: „Rabbuni" ist harmonisch gleich, wie auch Scandellus beide Stellen mit Übereinstimmungen gliedert und sie durch ein kleines Melisma verbindet. Die Übereinstimmungen mit Scandellus in der Harmonik dieses Beispiels sind wenig unterschiedlicher Art. Beide bringen „weinen" auf Mollklang, auch beginnt Jesus im Mollklang und schließt in Dur ($d^{\circ}$—$F^{\pm}$). Nur die Auffassung der Worte des Engels ist bei Schütz umgekehrt wie bei Scandellus. Der Engel beginnt bei Scandellus in $d^{\circ}$ und schließt in *F* dur, bei Schütz hat der Anfang *D* dur und der Schluß *a* moll. Das ist eine nicht grundsätzlich verschiedene Auffassung. Es war erst einer viel späteren Zeit vorbehalten, auch die Harmonik zu einer Analogiesymbolik auszugestalten.

Vor Abschluß dieser Studie möchte ich noch einmal auf die beiden Hauptlinien des Werkes, die Symbole der „Grablegung" und „Auferstehung" zurückgreifen, denn gegen Ende der „*Historia*" erleben auch sie ihre schönste Vereinigung. Rein bewegungsmäßig war die auf- und absteigende Linie schon bei der Herabkunft des Engels vereinigt. In einer größeren Kurve ist eine solche ähnlich veranschaulichende Bewegung bei den Worten (P.S. 56) gegeben: „da sie zu Tische saßen (absteigende Linie!), und (Jesus) trat mitten ein und spricht zu ihnen". Takt für Takt begegnen einem ähnliche Beispiele. Nichts ist dabei von Zufall bestimmt, alles hat Sinn und Ziel. Was man bei Scandellus vergeblich sucht, ganz abgesehen vom Sinnhaften, ein Gefühl für musikalische Höhepunktswirkungen, eine dynamisch-symmetrische Ordnung, das tritt uns bei Schütz in überreichem Maße entgegen. Und immer wieder sind bei Schütz die Höhepunkte so angeordnet, daß ihnen das höchste Sinnbild zukommt und alle Steigerungen und Senkungen großer Kurven sinnhaft be-

dingt sind, so daß sie der psychischen Spannung eine Bildhaftigkeit ohnegleichen geben. Man überblicke einmal die weitausgedehnte Linie, wo der Evangelist erzählt, wie die Jünger und Maria zum Grabe hinauskommen (P.S. 15—20). Diese Erzählung zerfällt in zwei Teile. In dem ersten wird berichtet, wie die Jünger hinauskommen zum Grabe und sehen, daß das Grab leer ist, in dem zweiten, wie Maria allein vor dem Grabe weint und die beiden Engel erblickt. Im ersten Teil liegt der Höhepunkt des Berichts darauf, daß Petrus sieht, wie das Schweißtuch, das dem Herrn ums Haupt gebunden war, an einem besonderen Orte eingewickelt liegt; auf „Haupt" und „eingewickelt" entfällt denn auch der höchste in der großen Linie vorkommende Ton: $e^1$. Dieser Ton wird nur noch einmal berührt, und zwar im zweiten Teil, wo Maria einen Engel „zu Häupten" sitzend sieht. Bei der letzten Stelle sinkt die Linie sofort um eine Oktave, als Maria den anderen „zu Füßen" sitzend erblickt. Parallel dazu sinkt an der ersten Stelle ebenfalls die Linie von $e^1$—$e$, da das um das „Haupt" gebundene Tuch „nicht bei den Leinen gelegt" war. Und vorher die große Senkung, als der eine Jünger zuvor lief, am ersten zum Grabe kam, „hinein sah" (*c*), aber nicht hinein ging (*d*). Typisch für unsere vorhergehenden Betrachtungen, daß Schütz auf „gucket hinein" den tiefsten Ton bringt, der überhaupt in dem ganzen Abschnitt nur einmal vorkommt. Dieser Blick in das weite dunkle Grab ist es, den der Bildner Schütz zugleich auch als größte Spannung im wahrsten Sinne des Wortes vertieft. Ein für die Schütz-Zeit geradezu einzigartiges Beispiel psychischer und zugleich bildhafter Symbolik bietet der Abschnitt in dem „Cleophas und sein Geselle" den Herrn bittet:

„Bleibe bei uns, denn es will Abend werden,
und der Tag hat sich geneiget."




Die stets abfallende, mit Bangen vorgetragene Bitte: „Bleibe bei uns" erhält durch ihre veränderte Höhenlagerung eine dauernde Steigerung bis zu dem Worte „der Tag", das genau dieselbe Tonhöhe $e^1$ hat, wie die eindringlichste Bitte des „bleibe bei uns!", denn solange es „Tag", solange ist der Herr ja „bei uns". Von „Tag" ab aber senkt sich ganz plötzlich im Umfang einer None die melodische Linie mit den Worten „hat sich geneiget". Der bildhafte Eindruck des sinkenden Tages, die seelische Stimmung des von den Jüngern fortgehenden Herrn, die dieselbe Trauer bedeutet wie um den vorher im Grabe liegenden, wie könnte dieses Symbol zwingender und plastischer, poetisch tiefer aufgefaßt werden? Ein so wundervoll gestaltetes Gleich-

nis gibt es wohl nur noch einmal zwei Jahrhunderte später in der Dichtkunst eines Goethe: „Über allen Gipfeln ist Ruh', in allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch; die Vöglein schweigen im Walde. Warte nur, balde ruhest du auch“. Dasselbe Gleichnis, dieselbe Stimmung: der sich neigende Tag — die ruhenden Gipfel, — und beiden gemeinsam die Trauer, um das, was nicht mehr sein wird. Gemeinsam auch beiden die bildnerische Ausdruckskraft und symbolische Vertiefung: Goethe, der den Abschied vom Leben in einem Bilde sieht, das von den „Gipfeln“ bis zur Erde reicht, Schütz, der in gleichbedeutendem Sinne eine ganz ungewöhnliche seelische Spannung musikalisch verdeutlicht. Ist diese Symbolik, die zugleich seelischer Vorgang und Bild ist, nicht ein Beweis für die Poesie der Schützschen Symbolik, die, wie bei allen großen Meistern nicht in einer unzusammenhängenden „Wort- oder Tonmalerei“ befangen bleibt?

Mit der vorliegenden kleinen Studie hoffe ich einmal an Hand der *Historia* klargestellt zu haben, was unter „Tonmalerei“ bei Schütz zu verstehen ist, und daß wir diesen für ihn meist in unbestimmtem oder oberflächlichem Sinne vermerkten Begriff durch den einer hohen Symbolik ersetzen müssen, die würdig ist, in jene große Linie gerückt zu werden, die teils noch verborgen, teils erkannt, über Bach und Bethoven bis zu Wagner und Strauß führt[1]. Denn das Große an ihr, das ist schlechthin ihre gedankliche Klarheit und ihre gedankliche Einheit. Wenn diese Linie von kleineren Meistern zeitweise verlassen und auf tonmalerische Vereinzelungen abgedrängt wurde, so trat sie bei den größten unserer Meister immer wieder hervor. Es wird unsere Aufgabe sein müssen, diese geschichtliche Linie der Symbolik in umfassender Weise zu klären, aber keine Geschichte der Programmusik von Sensation wegen daraus zu machen. Denn bei der Klärung dieser Frage geht es um keine Effekt- oder Affektklaubereien, sondern um die höchsten Fragenkreise unserer Musik überhaupt. Die bisherige Stilkritik bleibt dabei von nicht nebensächlicher, aber untergeordneter Bedeutung. Es geht um die Erforschung dessen, wodurch in allen Zeiten große Kunst überhaupt erst entstand, um das, was schon allen Künsten in ältesten Zeiten gemeinsam war: um das Gleichnis. Ob Sprache, Dichtung, Malerei, Musik, Anfang und Ende war immer das Gleichnis.

Soweit ich zu sehen vermag, beginnt eine, ich möchte sagen, Analogie-Symbolik, also eine Gliederung aufeinanderbezogener über- und untergeordneter Symbole bei Schütz zum ersten Male, während ihr bereits eine Linie voranging, die ich als Situations- oder Momentan-Symbolik bezeichnen möchte, bei der also einzelne Symbole noch nicht untereinander in Beziehung stehen wie etwa im Madrigal des 16. Jahrhunderts. Bei Bach wird die Analogie-Symbolik durch eine in den Einzelzügen noch wesentlich verstärkte Symbolik angewandt, die gegenüber Schütz, nicht nur barocker, realistischer, sondern auch wesentlich subjektiver und damit elementarer auftritt, die weiterhin den abgegrenzten Begriff des Themas in die Symbolik miteinbezieht. Die weitere Linie von Bach über Beethoven und Wagner zu Richard Strauß prägt in wachsendem Maße den Symbolgehalt des Themas und der thematischen Beziehungen aus. Schon im 18. Jahrhundert tritt für die Analogie-

[1] Siehe auch meinen Aufsatz: „Musikalische Geistesschöpfung und ihre Deutung“, Allgemeine Musikzeitung, Jg. 61, Nr. 37 u. 38.

Symbolik auch die Harmonik hinzu, wofür die endgültige Absage an das Kirchentonarten-System Voraussetzung war. Bei Schütz erscheint die Harmonik noch als Momentan-Symbolik, wenn auch nicht ohne einen den großen gedanklichen Zusammenhang berührenden Hintergrund. Aber die Harmonik gewinnt doch erst im 19. Jahrhundert die Möglichkeit zu einer ausgeprägteren Symbolik. Sie bringt im Prinzip nichts Neues, sondern erweitert nur die symbolische Deutung. Wenn etwa Wagner die Blumenmädchen in der *As* dur Tonart des Grales singen läßt und damit für sie den Begriff des Sündigen hinwegnimmt[1], so ist das dasselbe, als wenn Schütz bei den Worten: „daselbst werden sie mich sehen“ in großer aufstrebender Linie musikalisch deutet, wie die Jünger den Herrn sehen werden, nämlich als den gen Himmel auffahrenden. Von Beethoven ab tritt schließlich auch die Klangaufteilung immer mehr in den Kreis der Analogie-Symbolik und findet bereits bei Wagner ihre Krönung[2].

Als weiteren Gewinn meiner Studie hoffe ich Schützens Bedeutung für die protestantische Kirchenmusik, die mit ihm erst einen entscheidenden Aufschwung nimmt, von einer neuen Seite her beleuchtet zu haben. Es wurde klargestellt, daß mit Heinrich Schütz eine protestantische Kirchenmusik nur dadurch zustande kommt, daß Schütz dieselben Folgerungen zog, die den Protestantismus als eine das Leben allseitig umfassende Weltanschauung von Rom trennten. Es konnte gar nicht anders sein, daß ein Künstler, der so streng gegen sich selbst war, wie Heinrich Schütz, auch das religiöse Gesetz befolgte, das ihm als Protestant auferlegt war. Mit Heinrich Schütz ist die Reformation als Weltanschauung vollendet.

Hier aber stehe noch eine weitere Bemerkung. Kurzsichtige Zunftgenossen haben es Schütz zum Vorwurf gemacht, daß er „fremden Phantomen und ausländischen Geschmacksformen“ nachjagte und ihn, der, wie so viele gute deutsche Denker, Dichter und Musiker, in Italien lebhafte Anregungen fand, einfach zum Italiener stempelte, um dafür einen Italiener, wie Scandellus zum guten Deutschen zu proklamieren. Schütz ist aber trotzdem in die Reihe der größten deutschen Meister gerückt, weil nicht dieses oder jenes Stilmerkmal außerdeutscher Herkunft in der Kunst den Wert oder Unwert eines Werkes ausmacht, sondern allein das, was den Charakter der Kunst bildet, wahr und treu zu sein gegen sich selbst. Eine große Kunst ist nicht nach stilistischen Einflüssen zu bewerten, nach einem $a+b=c$, sondern, ob sie trotz aller Wirrnisse, die Kunst immer erfährt, der ethischen und geistigen Linie angehört, die durch jede nationale Kunst erhaben hindurchgeht und in Jahrhunderten gleichbleibt, sich stets bereichert, nie verliert. Möge diese Studie bewiesen haben, wie innig Schütz zum Segen deutscher Musik dieser Linie angehört.

---

[1] Vgl. A. Lorenz, Parsifal.

[2] Hierüber folgt eine eingehende Studie im nächsten Peters-Jahrbuch.

# Das Pedalklavier

Von

Jacques Handschin, Basel

Die Kunst der Organisten, welche Stücke wie die aus dem Buxheimer Orgelbuch vortrugen, ist durch A. Schering[1] ins Licht gerückt worden; eine große Geläufigkeit der rechten Hand und ein im Verhältnis zur linken Hand unabhängiges Pedalspiel gehörte dazu. Es erhebt sich die Frage, wo die Spieler diese Virtuosität erwarben. Die Positive als einmanualige Orgeln ohne Pedal waren hierzu nicht geeignet; die großen Kirchenorgeln mit Pedal erheischten mehrere Bälgetreter — abgesehen davon, daß die Kirchenbehörden das Üben in der Kirche nicht allzu gern gesehen haben werden. Versetzen wir uns in die Bach-Zeit. Im protestantischen Kreis fielen die rein kirchlichen Schwierigkeiten weg, doch blieben die materiellen bestehen, wenn auch in vermindertem Maße, dank der inzwischen reduzierten Zahl der Bälgetreter. Wir wissen, daß die Organisten sich damals auf dem Pedalklavier übten — ein Instrument, für das, wie man annimmt, Bachs schöne Triosonaten und die Passacaglia geschrieben sind. Leider ist, soviel ich weiß, kein solches Instrument erhalten; dies mag daran liegen, daß es keine Prunk- oder Saloninstrumente waren. Eigentlich möchte man sogar heute, wo der elektrische Strom das Üben auf der Orgel erleichtert hat, das Pedalklavier (sei es auch unser einmanualiges) als unentbehrliches Übungsinstrument empfehlen, da es den Spieler in hervorragender Weise zur Präzision erzieht. Die heutigen Pedalklaviere werden indessen nur noch wenig gebraucht. Sie haben teils ein selbständiges Pedal mit eigenem Saitenbezug, das meist als flacher Kasten unter dem Klavier liegt, teils eines, das nur durch Übertragung mit den Klaviertasten verbunden ist. In beiden Fällen ist das Pedal „16füßig"[2]. In der Bach-Zeit war es ein selbständiges Pedal, das, sei es unter das Clavichord, sei es unter das Cembalo gelegt wurde und das dementsprechend wie ein Clavichord oder wie ein Cembalo gebaut war. J. Adlung gibt uns davon in seiner posthumen „Musica mechanica organoedi" (1768) II, 157ff. eine ausführliche Beschreibung. Werke wie Bachs Triosonaten und die Passacaglia, die, sei es technisch, sei es stilistisch, zwei Manuale voraussetzen, haben die Vorstellung aufkommen lassen, als hätte es sich ausschließlich oder vorwiegend um das Pedalcembalo gehandelt. Doch wies bereits R. Buchmayer im Bach-Jahrbuch 1908, S. 76 darauf hin, daß bei Adlung viel mehr vom Pedalclavichord als vom Pedalcembalo die Rede ist; für Adlung ist die erstere Art Pedal sogar das „Pedal" schlechthin, während die letztere den Namen „Clavicymbel-Pedal" erhält. Adlung empfiehlt aus guten Gründen, den Saitenbezug dreichörig zu machen; es werde, wie er meint, „eine besondere Gravität geben", wenn der eine Chor 16füßig ist. Interessant ist ferner dieser Absatz: „Wenn man auf solchen Clavichordien sich wie auf einer Orgel mit 2 oder mehrern Clavieren will lustig machen; so kann man entweder deren 2

[1] Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (1913), 141ff.

[2] Leider muß man konstatieren, daß die selbständigen Pedale der neuesten Zeit denen, die vor 50 oder 60 Jahren gebaut wurden, im allgemeinen nachstehen.

über einander setzen: oder man kann 2 überein machen lassen von einerley Holz, Größe, Mensur etc. Das letzte ziehe ich deswegen vor, weil, wenn sie sich verstimmen, sie zugleich auf oder abwärts sich ziehen (wenn die Abtheilung richtig ist), und bleiben also unter sich reiner als wenn man 2 über einander setzt, die nicht zusammen gehören. Soll das Pedal auch dabey seyn; so wird es gemacht, wie hernach stehet". Die Empfehlung dieser primitiven Zweimanualigkeit ist gewiß vielfach befolgt worden, ja vermutlich ist sie aus einer bereits vorhandenen Praxis abgeleitet. Wenn wir genauer überlegen, müssen wir sagen, daß, wenn auch Bachs Passacaglia nach Anlage und Stil auf das Cembalo weist, dagegen für die Triosonaten vielleicht jene Clavichordkombination geeigneter war, da jene Sonaten die völlige Gleichberechtigung der zwei Oberstimmen voraussetzen, welche nicht im Verhältnis der Cembalomanuale gegeben ist[1].

Doch wie behalfen sich die Organisten des 15. Jahrhunderts? Den Hinweis auf die Existenz eines Pedalclavichords finden wir eigentlich schon bei dem so manche merkwürdige Nachrichten zur Instrumentenkunde vermittelnden Paulirinus aus Prag, aus dessen um 1460 entstandenem „Liber XX artium" J. Reiß, ZMW VII; 259ff. Auszüge bot[2]. Vom Clavichord heißt es: „Clavicordium est instrumentum oblongum in modum cistule habens cordas metallinas geminatas . . . quo cum suo calcatorio datur magnum preambulum in studium organorum et aliorum, ut in isto instrumento bene edoctus illius per se accipiat scientiam; et est instrumentum vere musice tradens consonantiarum agnitiones". Also: das Clavichord mit seiner Treteinrichtung bietet eine ausgezeichnete Vorbereitung zum Orgelspiel — ein Satz, der auffallend an das erinnert, was wir in späterer Zeit, bis ins 18. Jahrhundert, über die grundlegende pädagogische Bedeutung des Clavichords hören. Zunächst würde man zaudern, im „calcatorium" mit Sicherheit ein Pedal zu sehen. Aber derselbe Paulirinus sagt von der Orgel: „habet . . . claves calcantes . . . [que] registrant notas graves". Den anschaulichen Beweis liefert aber das auf der umstehenden Seite wiedergegebene Bildchen, das am Ende der Stuttgarter Hs. der „Flores musice" des Hugo von Reutlingen steht (Poet. 4°, 52, letzte Seite).

Hugo von Reutlingen wirkte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wie sein älterer schwäbischer Landsmann Hermannus Contractus[3], war er nicht nur Musiktheoretiker, sondern auch Chronist. Seine „Flores musice" sind in Hexametern geschrieben und mit einem Prosakommentar in verschiedenen Fassungen erhalten[4]. Die Stuttgarter Hs. gehörte laut Vermerk auf f. 60′ im Jahre 1467 (nicht, wie der Herausgeber S. 9 liest, 1464) einem Paulus de [Ca]lw; geschrieben, bzw. beendet

[1] Vermutlich sind noch manche der unter Bachs Orgelwerken gedruckten Kompositionen eher für das Klavier als die Orgel bestimmt, wobei noch zu untersuchen wäre, wieweit eher an das Clavichord oder an das Cembalo gedacht ist. Ich möchte z. B. an die Choralpartiten in *f*-, *c*- und *g*moll denken (von denen die letzte aber in einigen Teilen — vielleicht den später komponierten — in den Bereich der Orgel übergeht). Das Verhältnis von Orgel- und Klavierstil bei Bach näher zu untersuchen und im Zusammenhang damit die Frage der Spielbestimmung neu zu prüfen, wäre eine lohnende Aufgabe.

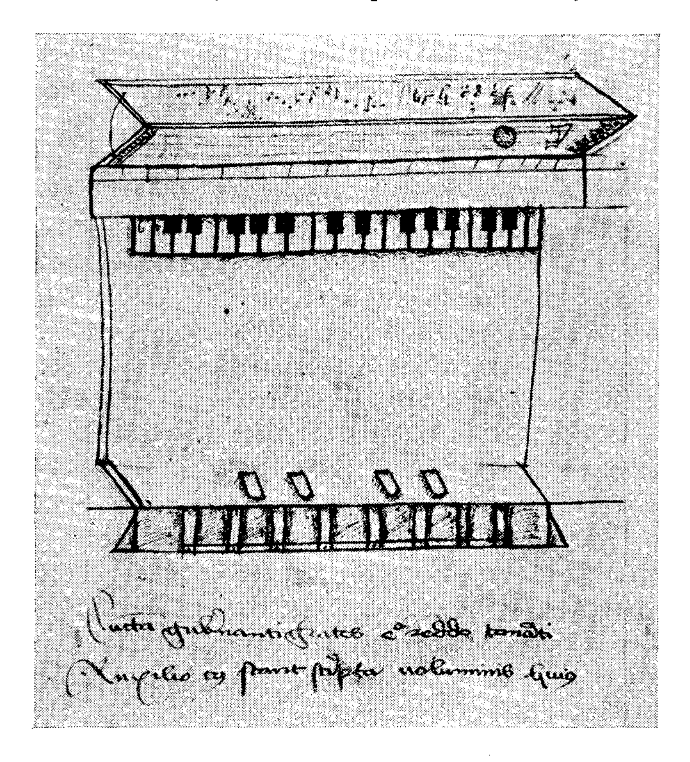
[2] Hier begegnet uns bereits vor Virdung der Name des „Virginals".

[3] Zur Biographie des letzteren vgl. Ztschr. f. deutsches Altertum 1935, 1ff.

[4] Vgl. die heute nicht mehr genügende Ausgabe von C. Beck (1868, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 89).

wurde sie laut ebenda angebrachtem Vermerk von einem „Egidius de Buolach tunc temporis scolaris in Esslingen in vigilia Assumptionis M. V. a. d. 1464" (nicht 1420, wie Beck l. c. liest). Auf diese Vermerke folgen f. 61—62 nachgetragene Notizen; die folgenden Seiten sind leer, und auf der letzten steht unser Bild; Notizen und Bild wird man wohl dem späteren 15. Jahrhundert zuweisen dürfen. Die Verse unter dem Bild haben keine spezielle Beziehung zu demselben:

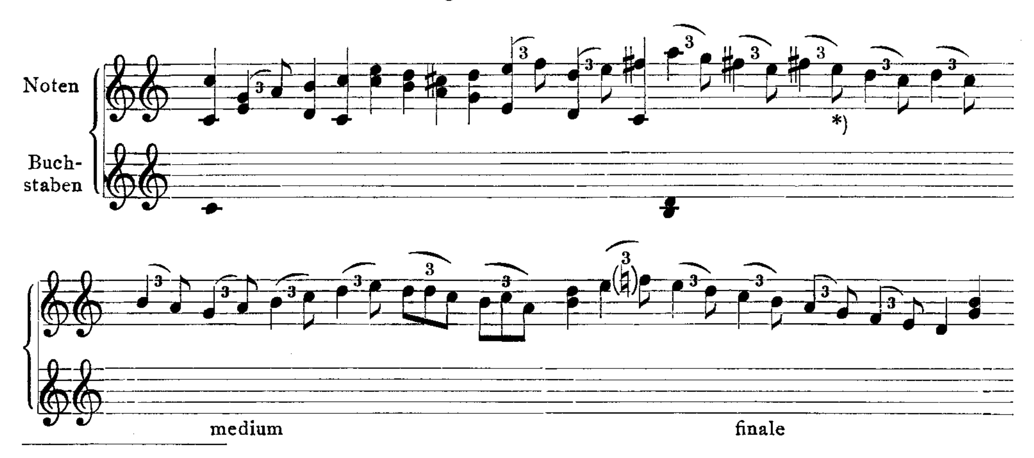
Cuncta gubernanti grates ego reddo tonanti,
Auxilio cujus stant scripta voluminis hujus.



Auf der Innenseite des Clavichorddeckels ist eine Tabulatur abgebildet (daß sie Semifusae enthält, zeigt uns, daß wir in der Zeit nach Paumann usw. sind). Die zwölf Pedaltasten werden wohl Lücken in der chromatischen Reihe aufgewiesen haben, entsprechend dem Prinzip der „kurzen Oktave"; in diesem Fall würden sie mehr als eine Oktav umspannt haben; oder entsprachen sie einfach den tiefen Manualtasten („*b*", „*c*" usw.)? in diesem Fall müßten wir vermuten, daß der Zeichner eine Obertaste rechts weggelassen hat, da wir nicht annehmen können, daß innerhalb der Oktav *cis es fis gis* vorhanden waren und *b* fehlte. Ob zum Pedal eigene Saiten gehörten, und ob diese liegend oder senkrecht hinter der Front zu denken sind? Adlung setzt eine liegende Saitenanordnung voraus. Oder haben wir uns vorzustellen, daß die Pedaltasten durch Übertragung mit den tieferen Manualtasten verbunden waren? Kenner der Instrumentenkunde mögen diese Fragen beantworen. Im letztgenannten Fall wäre wohl eine Vorrichtung vorauszusetzen, vermittels deren der Zug an die Manualtaste abgedämpft wurde, da das zarte Clavichord, wie man weiß, bei zu starkem Anschlag verstimmte Töne von sich gab.

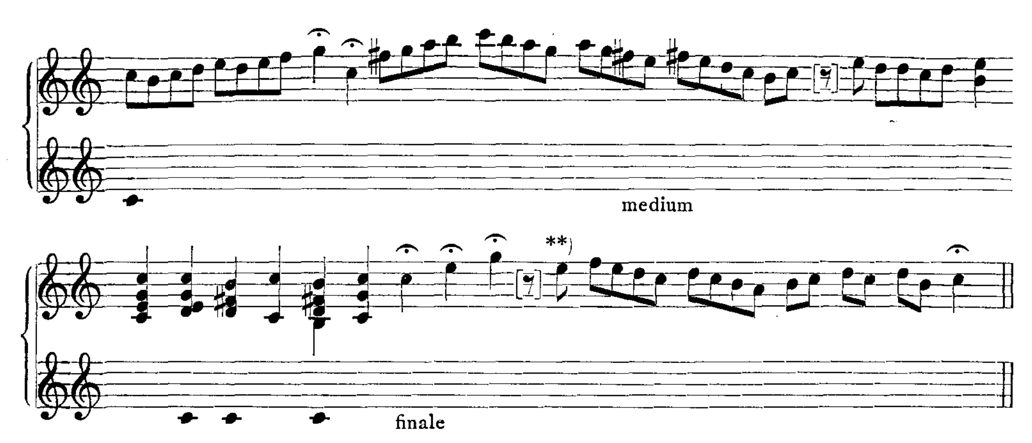
Dies wäre das Instrument, auf dem die süddeutschen Organisten des 15. Jahrhunderts ihre Studien machten. Das Pedalspiel, insbesondere das obligate, ist bekanntlich lange Zeit hindurch zwar nicht ein deutsches Reservat, aber eine deutsche Spezialität geblieben. Aber auch im deutschen Kreise gibt es Abstufungen. In Paumanns „Fundamentum organisandi" wird uns der Pedalgebrauch durch nichts nahegelegt. Die ungefähr gleichzeitige[1] Tabulatur des Ileborgh von Stendal setzt zwar den Gebrauch des Pedals voraus, ja nach der Vermutung von W. Apel (ZMW XVI, 205ff.) sogar in manchen Stücken ein durchgehendes zweistimmiges Spiel auf dem Pedal (wobei die linke Hand fast durchweg unbeschäftigt wäre), doch kann, auch wenn diese Vermutung richtig ist, von einer wirklichen Orgelvirtuosität nicht die Rede sein, da jeder, der sich im Orgelspiel versucht hat, weiß, daß die eigentliche Schwierigkeit nicht im Pedalspiel an sich, nicht einmal im doppelten, sondern in der Unabhängigkeit von Pedal und linker Hand liegt. Die höchste Stufe des Orgelspiels vertritt erst das Buxheimer Orgelbuch.

Ohne an eine Aufzählung denken zu wollen, wie sie übrigens von L. Schrade, „Die hs. Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik" (1931), 87ff. gegeben wird, möchte ich noch auf die zwei Seiten mit Tabulatursätzen (f. 127b und 127b') verweisen, die die genannte Erlanger Hs. außer dem Fundamentum enthält (vgl. Schrade, S. 100) und von denen besonders die zwei Sätze der ersteren Seite bemerkenswert sind. Über den durch Buchstaben notierten Liegetönen sehen wir bald Griffe (bis zu vierfachen, und zwar stielverbunden, vgl. W. Apel, ZMW XVI 196[1]), bald freiere, wenn auch mensural notierte Passagen. Hier der erste Satz[2]:
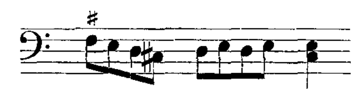



[1] Die Tabulatur Ileborghs stammt bekanntlich aus dem Jahre 1448, während die mit dem Lochamer Liederbuch verbundene Version von Paumanns Werk 1452 datiert ist. Die letztere ist „Fundamentum organisandi magistri Conradi Paumanni de Nurenberga" überschrieben. Wie K. Ameln in seinem Begleitwort zur Faksimile-Ausgabe des Lochamer Liederbuchs annimmt, wurde diese Version in Nürnberg von einem Schüler des 1450 nach München übersiedelten Meisters angefertigt. Paumanns Werk selbst dürfte also in die Zeit zurückreichen, als Paumann in Nürnberg war. Insbesondere deutet hierauf der Vermerk „Fundamentum bonum trium notarum magistri Conradi *in* Nurenbergk", den wir in der Version des Fundamentum in Erlangen 729 f. 129' finden (Vgl. J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, 17).

[2] Ich nehme an, daß bei stielverbundenen Griffen die Durchstreichung des Stiels Erhöhung der darüberstehenden Note bedeutet, wie bei einzelnen Noten die Caudierung nach unten.




*) Bei der Minima *e* fehlt die Cauda.
**) Die Minima *e* ist wohl versehentlich auch nach unten kaudiert.

Auch im zweiten Satz bieten die mit Buchstaben bezeichneten Haltetöne lediglich die Folge *d* < *e* / *c* (bzw. *cis*) > *d*; zu Ende der gehaltenen Terz begibt sich die Oberstimme in den Bereich der Unterstimmen:



Hier steigt, wie an gewissen Stellen bei Ileborgh (vgl. Apel 207), nicht nur die Frage des Pedals, sondern die des Doppelpedals auf; doch wäre der Beweis nur dann zwingend, wenn wir über den Haltetönen (bzw. über der gehaltenen Terz) zwei Noten im Abstand von je mehr als einer Oktave fänden, wie es Schering für das Buxheimer Orgelbuch gezeigt hat. In unseren beiden Stücken werden die stielverbundenen Griffe gerade da durch Passagen abgelöst, wo an Stelle des einzelnen Buchstabentons die Terz tritt; eine prinzipielle Scheidung von Note und Buchstaben erscheint nicht möglich, oder vielmehr: der prinzipielle Unterschied ist lediglich der zwischen unmensurierten Haltetönen, die bis auf Zusehen gehalten werden, und mensuralen (oder wenigstens rhythmisch belebten) Gängen (ähnlich bereits im Bereich der „ältesten Tabulatur", vgl. ZMW XII 9 [3]). Daß die mensurale Stimme den mit Buchstaben notierten „auf die Füße tritt", läßt uns die Ausführung auf derselben Klaviatur als unerwünscht erscheinen — aber nur so lange wir voraussetzen, daß der Halteton immer gewissenhaft ausgehalten wurde. Daß dies geschah, daß man nicht, wie es für das alte Organum empfohlen wurde, den Halteton zur Vermeidung von Reibungen aussetzen ließ, wäre noch zu beweisen. Immerhin dürfen wir wohl sagen, daß die Verwendung des (einfachen) Pedals in unserem Fall wahrscheinlich ist, da sie die Ausführung erleichtert. Doch erhebt sich die weitere Frage, wieweit diese Tabulaturen des 15. Jahrhunderts (sei es, daß sie das Pedal voraussetzen oder nicht) nicht mindestens ebenso für das Clavichord wie die Orgel bestimmt sind; in diesem Fall läge an jenen Stellen gar nicht ein „Auf-die-Füße-Treten" vor, sondern die Wiederbelebung ideal fortdauernder, aber faktisch verklungener Töne[1]. Man hat vielleicht Ausdrücke wie „organisare" mit allzu großer

[1] Andrerseits kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß unsere Oberpartie

Selbstverständlichkeit ausschließlich auf die Orgel bezogen und sich durch die Tatsache, daß die betr. Meister teilweise als Organisten in öffentlichen Diensten standen, zu sehr beeindrucken lassen. Letztere Tatsache bedeutet nur, daß sie sich an Sonntagen (oder nur bei größeren Festen) auf der Kirchenorgel produzierten, und läßt die Möglichkeit offen, daß sie sich mit allen möglichen musikalischen Allotria beschäftigten. Da wir nun an Instrumenten mit Pedal augenscheinlich nur mit der Kirchenorgel und dem Clavichord zu rechnen haben, muß, sobald das Pedal in Frage kommt und kirchliche Verwendung unwahrscheinlich ist, an das Clavichord gedacht werden. Die Wahrscheinlichkeit der kirchlichen Verwendung eines Stücks ist allerdings ihrerseits ein Problem, das nicht so einfach beantwortet ist. In unserem Denkmal (f. 127b) sind noch einige Züge hervorzuheben, die an Ileborgh erinnern: die Nebeneinanderstellung zweier Buchstaben für gleichzeitig erklingende Töne[1] und die Verwendung von im Sinne einer gedehnten Note (oben als wiedergegeben), obgleich das in derselben Hs. stehende „Fundamentum" das Zeichen für einen kleinen Notenwert verwendet[2]. Es sind also genug der Züge, die unser Denkmal mit den norddeutschen Tabulaturen verbinden, und wir müssen vorläufig zögern, diese Züge als originär norddeutsch anzusehen.

Paulirinus führt uns bis nach Böhmen hinüber. An seinem Zeugnis ist bemerkenswert, daß für ihn das Pedal bei der Kirchenorgel selbstverständlich, daß es aber auch beim Clavichord anscheinend nicht außergewöhnlich ist.

Nach allem dürfen wir die bekannten späteren Zeugnisse über die Rolle des Clavichords als Übungsinstrument unter einem neuen Gesichtswinkel ansehen und uns fragen, ob das Clavichord, sofern es als Vorbereitung zur Orgel bezeichnet wird, nicht zum Teil als Clavichord mit Pedal gedacht ist. Bei Virdung ist es eine Vorbereitung zu „allen . . . clavierten instrumenten". Hernando de Cabezon, der Sohn des großen Antonio, macht in der Vorrede zu den Werken seines Vaters[3] die interessante Bemerkung: die Würde der Orgel lasse es nicht zu, daß sie von Anfängern zum Üben gebraucht werde, und daher hätten diese sich auf einem kleineren Instrument zu üben; doch ist hier wohl kein Pedal vorausgesetzt. M. Praetorius verweist die Orgelschüler für den Anfang auf das Clavichord, das im Vergleich zum Cembalo weniger Mühe mit Befiedern und Stimmen mache[4]. Im 18. Jahrhundert hören wir die Stimme des Lexikographen J. G. Walther, der das Clavichord als „aller Spieler (auf Tasteninstrumenten) erste Grammatica" bezeichnet. Mattheson hat für die Orgel nur noch wenig Interesse und bezeichnet das Clavichord als dasjenige Instrument, welches man vorgängig des Cembalos erlernen müsse und das

---

recht streichermäßig klingt; in diesem Fall wäre doch wieder an das Doppelpedal zu denken, und wir wären wiederum an eine viel später in Norddeutschland bezeugte Praxis erinnert.

[1] Vgl. Apel 198; in unserem Fall steht der Buchstabe für den höheren Ton links, doch würde ich es auch im umgekehrten Fall nicht für unwahrscheinlich ansehen, daß die höheren Töne von der linken Hand gegriffen wurden.

[2] Vgl. Apel 197; seine Deutung der Note als Semifusa ist übrigens nicht ganz überzeugend, und bezüglich des Dragma scheint ihm (oder seinem Gewährsmann) eine kleine Verwechslung unterlaufen zu sein.

[3] Vgl. Y. Rokseth, La musique d'orgue au XV. s. et au début du XVI. (1930), 41.

[4] Syntagma mus. II (De organographia) II, Kap. 36.

auch künstlerisch vor diesem gewisse Vorzüge habe[1]. J. Adlung in seiner „Musica mechanica organoedi" II, 144 betont wieder den Wert des Clavichords als Vorbereitung für alle Tasteninstrumente[2]. Die Reihe endet mit dem bekannten, in seinem Wert umstrittenen Bericht Forkels, der wiederum von der Orgel abstrahiert: Bach habe das Clavichord sowohl dem Cembalo (und dem Hammerklavier) künstlerisch vorgezogen, als für besonders geeignet zum Studium gehalten[3].

Von hier ergibt sich ein Ausblick auf die Clavichord-Cembalo-Frage: die Aufeinanderfolge der Zeugnisse ist dazu angetan, die Glaubwürdigkeit Forkels wenigstens in einem Punkt zu bestätigen. Er mag durch C. Ph. E. Bach beeinflußt sein und unter diesem Einfluß Bachs künstlerische Vorliebe für das Clavichord überbetonen; aber daß Bach sich nicht dem allgemeinen Konsensus angeschlossen haben sollte, der das Clavichord als das vorzüglichste Instrument für den Unterricht ansah, ist unwahrscheinlich. Forkel betont unter den Vorzügen des Instruments — wohl im Sinne Ph. E. Bachs — besonders die Möglichkeit der Tonschattierung. Mattheson vermerkt dies gleichfalls, aber er denkt auch an eine andere Eigenschaft, die auch pädagogisch wichtig ist: das geringere Nachklingen oder Ineinanderklingen der Saiten im Vergleich zum Cembalo (darauf deuten die von ihm gebrauchten Ausdrücke „rein" und „sauber", die wieder an Paulirinus' „vere musice" erinnern). Wenn Mattheson ferner wiederholt vermerkt, daß sich auf dem Clavichord die „Sing-Art", also das Gesangsmäßige besser herausbringen lasse, denken wir unwillkürlich an Bachs Überschrift zu seinen „Inventionen und Sinfonien", welche dem Schüler zeigen sollen, wie man mit mehreren Stimmen „reine spielen" lernt und insbesondere wie man „eine cantable Art im Spielen" erlangt. Für diesen letzteren Ausdruck eine andere Erklärung zu suchen erscheint unnötig. Es ist demnach wahrscheinlich, daß Bach bei seinen Inventionen in erster Linie an das Clavichord dachte. Und wenn im inventarisierten Nachlaß Bachs kein Clavichord, sondern nur 6 Cembali (einschließlich eines Spinetts) vermerkt werden, müssen wir wohl annehmen, daß die Clavichorde von ihm vor seinem Tode verschenkt wurden, da es undenkbar ist, daß in seinem musikalischen Haushalt das wichtigste Übungsinstrument der Zeit gefehlt haben sollte. Dies ist die Annahme von R. Buchmayer (l. c. 76), der wohl auch mit Recht vermerkt, daß die Angabe des Erbvergleichs, wonach J. Christian Bach noch bei Lebzeiten „3 Klaviere nebst Pedal" erhalten habe, nicht drei Pedalklaviere, sondern drei Klaviere und ein selbständiges Pedal im Auge hat; und daß diese Klaviere im Zusammenhang mit einem Pedal erwähnt werden, macht es umso wahrscheinlicher, daß es mindestens zum Teil Clavichorde waren. Doch müssen wir wiederum an Buchmayers Deutung zweifeln, wenn er die Angabe „1 dto. (Clavecin) kleiner" auf ein Clavichord bezieht; mit einem einzigen Exemplar wäre das Clavichord bei dieser Anzahl Cembali auch allzu schwach vertreten. Logischerweise gelangen wir zur Annahme, daß im Haushalt Bachs mindestens ein Dutzend besaiteter Tasteninstrumente gewesen sein müsse. So läßt sich zu der bekannten Auseinandersetzung K. Nef — R. Buchmayer noch einiges im Sinne Buchmayers nachtragen. Dies hindert

---

[1] Virdung, Praetorius, Walther und Mattheson sind u. a. bei C. Auerbach, Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts (1930), 9f. und 46 zitiert.

[2] Vgl. R. Buchmayer im Bach-Jahrbuch 1908, 85.

[3] Vgl. Buchmayer 75 und K. Nef im Bach-Jahrbuch 1909, 17 u. 20.

aber nicht, daß im eigentlichen Klavierschaffen Bachs — und seiner Zeit — das Cembalo im Vordergrund steht, wie es Nef gezeigt hat. In diesem Sinne ließe sich noch vermerken, daß ein Präludium wie das in *D* dur im 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers schon am Anfang evident auf Manualwechsel eingestellt ist, desgleichen ein die Konzertform auf das Klavier verpflanzendes Stück wie das Präludium der 3. „englischen" Suite[1]. Mit der Annahme, daß das Clavichord in der Bach-Zeit vorwiegend dem Studium und dem Musizieren im häuslichen Kreis diente, während das Cembalo das Salon-Instrument, das Instrument zum Vorspielen im größeren Kreis war, wird man sich nicht weit von der Wirklichkeit entfernen. Dies schließt aber nicht aus, daß das Clavichord in früheren Zeiten auch als Vorspiel-Instrument die größere Gunst genoß. Hier hätte sich allmählich, wie dann beim Übergang von Cembalo zum Hammerklavier (dem „instrument de chaudronnier"), die Aufgabe des Leiseren zugunsten des Lauteren vollzogen. Daß man in Deutschland zu Bachs Zeit mehr am Clavichord festhielt als in anderen Ländern, ist vielleicht nicht als Vorliebe für das Zartere an sich, sondern als ein konservativer Zug zu deuten (denken wir daran, daß das Clavichord sich im Westen im 14.—15. Jahrhundert einer solchen Beliebtheit erfreute, daß man es als „Instrument" schlechthin bezeichnete, vgl. Y. Rokseth l. c. 41); die eigentliche Verliebtheit in das Zarte des Clavichords ist erst eine Angelegenheit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Wie wir sahen, war das Pedalklavier der Bach-Zeit in erster Linie Clavichord und nur in zweiter Linie Cembalo. Vielleicht existierte auch beim Pedalklavier die Abstufung, daß das Clavichord dem Studium und der Intimität, das Cembalo dem eigentlichen Sich-Produzieren diente. Da es aber dem Pedalklavier überhaupt nicht gelungen ist, sich als Salon- und Vorspiel-Instrument durchzusetzen, ist es natürlich, daß auf diesem Gebiet dem Cembalo nicht der Sieg über das Clavichord beschieden war. So erscheint uns Bach mit seinen Kompositionen für Pedal-Cembalo — wieder einmal — als der „Unzeitgemäße", als derjenige, der auf ein nicht gewinnendes Pferd setzte; womit wir aber nicht sagen wollen, daß die Trio-Sonaten, sofern sie wirklich in erster Linie an ein doppeltes Clavichord mit Pedal denken, sehr „zeitgemäß" wären ...

Es ist eigentlich schade, daß der Wiederbelebungsversuch, den im 19. Jahrhundert Schumann, Alkan und Gounod mit dem Pedalklavier anstellten, ohne Folgen geblieben ist. Die Virtuosität des modernen Pianisten, der mit seinen zwei Händen (und mit Hilfe des modernen Pedals) mehr greift als der Spieler der alten Zeit mit Händen und Füßen, mochte den Versuch überflüssig erscheinen lassen. Immerhin hat sogar ein Liszt das Pedalklavier nicht verschmäht, da seine gewaltige Phantasie über Meyerbeers Choral wie für die Orgel, so für Klavier vierhändig und für das Pedalklavier gedacht ist. Heute, wo wir im Musizieren nicht nur die akustische Wirkung, sondern die Betätigung des Musizierenden schätzen, sollten wir erst recht für eine Betätigungsform, die den ganzen Körper in den Dienst der Musik stellt, wie das Spiel auf dem Pedalklavier, wieder volles Verständnis finden.

[1] Man könnte indessen angesichts von Adlungs Angaben über die Summierung zweier Clavichorde in Frage stellen, ob Zweimanualigkeit überhaupt als ein Beweis für das Cembalo anzusehen ist. Aber in den zwei zitierten Kompositionen entspricht das Ineinandergreifen der Manuale jedenfalls eher der Art des Cembalos.

# Felix Draeseke

1835—1913

Von

Hermann Stephani, Marburg (L.)

Die vielseitigste Erscheinung der neueren Musikgeschichte seit Ludwig Spohr, in der die geistliche Tonkunst der Jahrhundertwende sogar ihren Gipfel erreichte, ist zu Lebzeiten nach einem Worte von Batka zugleich eine ihrer umstrittensten gewesen. Hermann Kretzschmar insbesondere, auch Arnold Schering, haben sich mit Teilgebieten des Draesekeschen Schaffens auseinandergesetzt; nach Draesekes Hinscheiden trat noch Georg Goehler für ihn werbend ein, und Moser versuchte eine knappe Gesamtbeurteilung; Adlers Handbuch versagte indessen vor der Aufgabe einer zureichenden Erfassung von Draesekes Lebensleistung; Bückens „Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne" aber tut seiner Symphonien, Kammermusik und Chorwerke mit noch nicht einem Worte Erwähnung. Nachdem jedoch Otto zur Nedden und Erich Roeder in zwei Dissertationen das Vorgelände etwas geklärt haben, gelingt es Roeder (1930), des Problems, das Persönlichkeit und Werke bieten, Herr zu werden; der Abschlußband ist noch Ende dieses Jahres zu erhoffen.

Von Draesekes Vorfahren her sind es religiöse Anregungen, von Coburger Operneindrücken her dramatische Erlebnisse, die zu den künstlerischen Hebeln der inneren Entwicklung des Kindes werden. Den Jüngling drängt es fort aus der flachen Ebene des Leipziger Konservatoriumsgetriebes; eine Welt neuer Gesichte eröffnen ihm Franz Liszts Weimarer Taten, insbesondere dessen Wagnerpflege, und der hinreißende Zukunftsglaube der „Neudeutschen" wird sein Bekenntnis. Zahlreiche Jugendwerke, darunter eine 1½stündige Symphonie in *C*, fallen vor seiner Selbstkritik der Vernichtung anheim; aber es reift, und noch vor der „Siegfried"-Musik, 1853—1857 die erste germanische Reckenoper, Draesekes „Sigurd". 1860 folgt, gleichfalls weder gedruckt noch aufgeführt, ein symphonischer Satz von 1300 Takten, der sich in psychologisch-dramatischer Variierung aus einem einzigen Grundmotiv erbaut, der „Caesar". Den volkknechtenden Despotismus mit acht abwärtsführenden Ganztonschritten kennzeichnend, schließt er beim Tode des Trägers der Freiheitsidee, des Brutus, mit dem Fragezeichen einer ungelösten Dissonanz, wie sie erst 36 Jahre später wieder Richard Strauß im „Zarathustra" wagt. So kühn aber überspannt er in seiner Kantate „Germania an ihre Kinder" nach Kleist und im Germania-Marsch den Bogen, daß er, äußerster Flügelmann der Fortschrittspartei und von ihr als „Samson wider die Philister" gebraucht, den zu Mendelssohnscher Glätte und Eleganz erzogenen Zeitgenossen ein „Schrecken der Menschheit" dünkt. Zwölf Jahre innerer Vereinsamung führen den durch zunehmende Ertaubung der Welt immer mehr sich Entfremdenden nun zu einem gründlichen Sichbesinnen auf das Wesen der Kunst, und ein einjähriges Studium der Formbeherrschtheit des Südens bringt seine Anschauungen völlig zur Reife.

Schon der weder gedruckte noch jemals aufgeführte „Frithjof" 1862—1865, eine symphonische Dichtung in Form eines Großrondos, der Trauermarsch seiner Klavier-

sonate, den er Mitte der 60er Jahre in Form einer Ciaconna anlegt, noch mehr aber die Studien im kontrapunktischen Satz, in die sich der 34jährige verwühlt, geben von der Tiefe seines Wandels erstes Zeugnis.

Galt dem Jüngling rücksichtsloser Wahrheitsausdruck als sittliche Pflicht — der Mann erringt sich die Erkenntnis von der Eigengesetzlichkeit reiner Musikarchitektur und, sein störrisches Neudeutschtum bezwingend, beginnt er in eiserner Selbstzucht einer gleichgewichtigen Pflege beider zuzustreben. In zwei Symphonien 1868—1876 macht er sich frei von den bisherigen außermusikalischen Determinanten seines Schaffens; und nun vermag er in seiner „Tragischen Symphonie“ (1886) die beiden bisher getrennt nebeneinander laufenden Ströme programmatischer und eigenständiger Musik in ein gemeinsames Bett zu leiten und zur Einheit zu verschmelzen.

Mit der Erarbeitung seiner 6—8stimmigen Kanons ist ihm denn, wie er sagt[1], „jene Freiheit“ geworden, „den Kontrapunkt genau so wie den freien Stil zu gebrauchen“, und im Vollbesitz der gewonnenen neuen Technik gelingt „dem gefürchtetesten Kontrapunktiker seiner Zeit“ (Kretzschmar) die Verschmelzung psychologisierender Dramatik mit in sich selbst ruhender polyphoner Musikstruktur: Sein großes *h*moll-Requiem (beendet 1887) und seine *fis*moll-Messe (beendet 1891, von Hermann Kretzschmar uraufgeführt) verbinden Ostinati, Fugen, Doppelfugen, Kanons und Choralbearbeitung mit den Ausdrucksmitteln seelischer Dynamik.

Dem seit 1876 in Dresden ansässig Gewordenen, der rüstig Kammermusik, Orchester- und große a cappella-Werke schreibt, reifen nun auch Opernpläne. Dichterkomponist wie Peter Cornelius, der vor zu weitgehender Unterordnung des Bühnengesanges unter das symphonisch behandelte Orchester gewarnt hatte, schafft Draeseke in Cornelius' Bahnen die Musik- und Gesangsoper „Herrat“ 1878—1879 und „Gudrun“ 1882—1885, sowie das kammermusikalisch intime Lustspiel „Fischer und Chalif“ 1894, ordnet jedoch in dem nie auf die Bühne gelangten „Bertran de Born“ 1892—1894 und in der symbolschweren Altersschöpfung „Merlin“ 1904—1906 die sich in leitmotivischer Symphonik aufbauende Musik dem dramatischen Geschehen unter.

Zur Jahrhundertwende aber liegt abgeschlossen vor die Oratorientrilogie mit Vorspiel „Christus“. „Mysterium“ nennt der Sechzigjährige sein 1895—1899 entstandenes Riesenwerk. Wölbt sich hier eine Brücke zurück zu den mittelalterlichen Liturgie-Dramen — eine andere Brücke wird abgebrochen, die zu dem bisher fast nie verleugneten Brauch, im epischen Elemente einen sehr wesentlichen Bestandteil des Oratoriums zu pflegen. Draeseke versucht diese Epik durch Überpflanzung seines musikdramatischen Altersstils zu ersetzen. Dem Gewinn an ungemeiner Inbrunst des Ausdrucks, wie erhabener polyphoner Architektur steht eine nicht unerhebliche Einbuße an Deutlichkeit und schlagkräftiger Plastik der Geschehnisse gegenüber, die mehr zu erahnen bleiben; die Solistenaufgaben sind der persönlichen Züge fast entkleidet, und der durchaus gewahrte Abstand von volkstümlicher Haltung erhebt das Mysterium vollends ins „Ungemeine“. Der außerordentlichen Selbständigkeit in der Auffassung und in der Durchführung entsprechen äußerer Umfang wie innere Größe der Haltung. Aus alledem erwächst freilich eine Problematik, die Schering in seiner „Geschichte des Oratoriums“ aufgezeigt hat, noch vor der ersten Gesamt-

[1] Wir nehmen Bezug auf Roeders Draeseke-Buch und die von uns bearbeiteten, im Druck noch nicht erschienenen „Lebenserinnerungen“.

aufführung durch Bruno Kittel 1912 zu Berlin und Dresden. Die Strenge und Kühnheit aber, mit der gerade im „Christus“ Chorblöcke getürmt werden, bietet einer Einordnung von Draesekes Lebensleistung in das musikgeschichtliche Geschehen nun den geeigneten Ausgangspunkt.

Will man den Begriff eines Neubarock für die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts aufrecht erhalten, läßt man ihn etwa mit Wagners Meistersingern in Erscheinung treten und zu Bruckners letzten symphonischen Klangballungen führen, so würde er auf geistlichem Gebiete seine volle Ausprägung erreichen in den Chorpyramiden des abseits aller naturalistischen und impressionistischen Zeitströmungen aufragenden „Christus“. Über Brahms hinausgreifend, sprechen, zu letzter Reife gelangt, der Oberdeutsche Bruckner wie der Niederdeutsche Draeseke nicht mehr als neuzeitliche Ich- und Nervenmenschen in subjektiven Kundgebungen, sondern, heutigem Empfinden erste Bahnen weisend, bereits wieder als Vertreter von Gesamtheitserlebnissen: Bruckner naiv-elementar, Draeseke geistig reflektierend. Hatte doch über ihn, der die fortschrittlichsten Neudeutschen an revolutionärem Feuer einst überboten hatte, schon 1865 Peter Cornelius geurteilt: „Er schreibt rein geistig, nicht für Aufführungen; die Quinten seiner künstlerischen Konsequenz sind zu gesättigt rein gestimmt, zu richtig“. Nicht erst bei Max Reger ist denn auch die große Wende eingetreten zur Überwindung der 150 Jahre homophoner Grundhaltung von der Frühklassik an bis zur Spätromantik hin durch eine Überbetonung polyphonen Geschehens, sondern bereits in den um die Jahrhundertwende unerhörten Chorwundern des „Christus“.

So ist es denn in einer Zeit, wo platter Naturalismus Trümpfe künstlerischer Rohheit und triefender Sentimentalität ausspielte, der Impressionismus aber Orgien sinnlicher Nervenreize feierte bis zu krankhafter Sensitivität — in der vordersten Linie, neben Johannes Brahms, Felix Draeseke gewesen, der der Epoche raffinierter Klangsinnlichkeit das erste Grundwasser abgrub. Nicht erst 1907 in seiner Kampfschrift wider den Salome-Taumel („Die Konfusion in der Musik“) verlieh er seiner Aufrichtigkeit rücksichtslosen Nachdruck — schon in seiner mittleren Schaffenszeit scheute er klangliche Sprödigkeit nicht, wo es um seelische Wahrhaftigkeit ging. Eigenwüchsig und in sich geschlossen, ein Vorbild geistiger Zucht und Männlichkeit, wußte er die Haltung eines herben Neubarock zu verbinden mit idealistischer Klassik; bei alledem aber wahrte er den „künstlerischen Hauptgrundsatz, nirgends unsere Zeit zu verleugnen, sie vielmehr zu musikalischem Ausdruck zu bringen mit freudigster Benutzung der modernen Kunstmittel“ — freilich unter unerbittlicher Abweisung aller an die ethische Substanz des Volkes greifenden Tendenzen veristischer Verrohung wie impressionistischer Dekadenz. Seiner ungebrochenen Urkraft und rücksichtslosen Selbstbezwingung ist es mit in vorderster Linie zu danken, daß der lebenglühende Ausdrucksstil der Neudeutschen, dessen kraftgenialisch überhobener Subjektivismus einst in dem Jüngling sich selbst überschlagen hatte, zu beherrschter objektiver Haltung zurückgeführt und seelische Dynamik wieder ins Gleichgewicht gebracht wurde mit musikalischer Statik, mit den überpersönlich und überzeitlich gültigen Werten und Gestaltungskräften reiner Musikarchitektur. Der gleichen Sendung dienten auch Brahms und dienten Kleinere. Bei keinem seiner Zeitgenossen aber erwuchs sie einer auch nur annähernd so starken Gegenspannung der Grundkräfte wie bei Felix Draeseke.

# Kleine Beiträge

**Ein Empfehlungsschreiben von Johann Sebastian Bach.** Die Reihe der Zeugnisse, die Sebastian Bach seinen Schülern ausstellte, wenn sie sich um Kantoren- und Organistenstellen bewarben, wird vermehrt durch einen Fund in den Organistenakten des Stadtarchivs zu Zörbig.

Hier war 1737 die Organistenstelle durch den Tod des Inhabers frei geworden. Daß zu dieser Zeit das Ansehen des kirchenmusikalischen Amtes schon stark gesunken war, beweist die Tatsache, daß sich zu der leidlich guten Stelle auch drei Gymnasiasten meldeten: Johann Christoph Gröbe, ein gewisser Elste aus Halle und der Römhildschüler Gottfried Hildebrand in Merseburg. Ein weiterer Bewerber, Johann Adam Meyer, gebürtig aus Wunsiedel und ehemals Schüler des Regensburger Gymnasiums, mußte seine Universitätsstudien in Leipzig abbrechen, da durch einen großen Brand in seiner Heimatstadt der Vater keine Zuschüsse mehr zu dem Studium des Sohnes leisten konnte. Als vollwertige Musiker sind folgende drei Bewerber um die Stelle anzusprechen: Johann Christian Berger, der Eilenburger Stadtorganist, der vordem als Hofmusikus in der Merseburger Kapelle diente, ferner die Bachschüler Johann Gottfried Nützer, Lehrer in Delitzsch, und der Student der Theologie Bernhard Dieterich Ludewig aus Leipzig. Nützer war von 1724 bis 1731 Alumnus der Thomasschule zu Leipzig. Die Nachrichten über ihn und seinen Bruder im Bachjahrbuch 1907 (S. 68 und 73) sind, soweit sie sich auf den Geburtsort beziehen, unzutreffend. Als geborener Leipziger hielt Nützer die Verbindung mit seinem Lehrer Bach auch nach seinem Weggange aufrecht. Wenigstens ist das aus einem Eintrag im Delitzscher Taufbuch vom 9. Dezember 1734 zu schließen, wo als Pate seines ersten Kindes eingetragen ist: „Herr Johann Sebastian Bach, Capellmeister und Director Music. in Leipzig, an dessen Stelle, weil er nicht kommen können, hat Herr Samuel Benjamin Ziemcke, Organist und Mädgenschulmeister alh. das christliche Werk verrichtet".

Ludwig kam unmittelbar aus der Lebensgemeinschaft, ja aus dem Familienkreise Sebastians. Mit seiner Bewerbung übermittelte er dem Zörbiger Rat folgendes Zeugnis Bachs in der Urschrift:

> Da Vorzeiger dieses, Herr Bernhard Dieterich Ludewig *S. Th. Studiosus* und der *Music* gefließener mich endes benandten ersuchet, Ihme, wegen der bey meinen Kindern bezeigten treufleißigen Information, auch geleisteter *assistence* derer Kirchen und anderer *Musiquen* so wohl *vocaliter* als *instrumentaliter* ein beglaubtes *attestat* zu ertheilen; als habe solches nicht alleine herzlich gerne bewerkstelligen, und dabey versuchen wollen, daß mit dessen an meinen Kindern bewiesenen Fleiße so wohl ein völliges Genügen gehabt, als auch seine Geschiglichkeit *in musicis* mir vieles Vergnügen gegeben. Wie denn Dessen *specimina* so wohl in einem als dem andern, dieses mein *attestat* völlig bestärken u. verificiren wird. Wünsche sonst zu deßen Vorhaben Göttliche Gnade u. Beystandt.
>
> Leipzig, den 10. Octobr. 1737.
>
> Johann Sebast. Bach,
> Königl. Pohln. und Churf. Sächs. *Compositeur.*

Wenn sich auch Nützer und Ludewig in der Kantorprobe am 5. November das Zeugnis „vortrefflich" holten, so sollte doch keinem von beiden die Stelle beschieden sein. Johann Ernst Harding, ein Zörbiger und Vetter des Bürgermeisters Harding, der drei Jahre in Wittenberg Jura studiert hatte und augenblicklich eine der verachteten Winkelschulen in seiner Heimatstadt leitete, wurde Kantor. Die Vetternwirtschaft hatte wieder einmal glänzend gesiegt, und Macht ging vor Recht trotz des Widerspruchs amtlicher Stellen. Arno Werner (Bitterfeld)

**Das Arnstädter Puppenspiel als musikgeschichtliche Quelle.** Die Musikwissenschaft hat in den letzten zwei Jahrzehnten mehr als zuvor gelernt, geschichtliche Erkenntnisse aus Bildern und Darstellungen zu schöpfen. Unbeachtet blieb bisher ein eigenartiges kulturgeschichtliches Dokument, das in letzter Zeit von der Volkskunde, Kunst- und Geschichtswissenschaft viel diskutiert und als historische Quelle benutzt worden ist. In mehreren Sälen des alten Arnstädter Residenzschlosses wird die Puppenstubensammlung der Fürstin Augusta Dorothea von Schwarzburg-Arnstadt (1666—1751) aufbewahrt und ist den Besuchern der Bachstadt zugänglich. Die Sammlung, genannt „Mon plaisir", besteht aus 26 Miniaturhäusern mit 84 Stuben und 411 Puppen, die durchschnittlich 20 cm hoch sind. Sie ist aus einer Liebhaberei der Fürstin entstanden, die in diesen Puppenhäusern ihre ganze Umgebung originaltreu nachbilden ließ, z. B. die Arnstädter Handwerker, Schmiede, Putzmacher usw. bei all den Arbeiten, wie diese sie sonst in Wirklichkeit zu verrichten hatten[1].

Für uns ist dieses eigenartige Denkmal besonders interessant, da das Leben und Treiben, das in diesen Puppenstuben dargestellt wird, genau jenem Arnstadt entspricht, in dessen Mauern Johann Sebastian Bach 1703—07 weilte. Der Hofdienst, den er gelegentlich zu leisten hatte, ist durch ein Hauskonzert in einer Stube eines fürstlichen Hauses veranschaulicht. Eine Sängerin, in deren Händen noch heute die Noten der vorgetragenen „Aria" nachgelesen werden können, wird begleitet von drei Hofmusikern: einem Flötenspieler, einem Lautenisten und dem Generalbaßspieler am Cembalo. Zur Hofmusik gehört auch ein Puppenquartett, bei dem eine Gambe mit Bordunsaiten, ein Horn, ein Pommer und eine Violine getreulich nachgebildet sind.

Die Zunft der „Trompeter und Pauker" ist bei einer Szene vertreten, die ein höfisches Turnierfest zeigt und mit der Musik von Clarintrompeten und Zinken begleitet wird. Wir wissen, daß diese Ringelrennen an den kleinen mitteldeutschen Höfen als Überbleibsel mittelalterlicher Gebräuche stark dramatisch ausgestaltet waren und eine Brücke zu den Anfängen der frühdeutschen Oper bilden. An anderer Stelle[2] konnte nachgewiesen werden, daß gerade hier in Arnstadt die Bindung zwischen Hofoper und Schuldrama noch sehr stark war und daß auch das Singspiel der englischen Komödianten die Anfänge der frühdeutschen Oper in dieser kleinen thüringischen Residenzstadt befruchtete. Arnstadt besaß zur Zeit Bachs eine eigene Hofkapelle, die sich der regierende Graf Anton Günther hielt, der Gatte der oben genannten Augusta Dorothea, die als Tochter des in der Theatergeschichte bekannten Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig in ihrem in der Nähe von Arnstadt gelegenen Lustschloß „Maison de plaisir" die ersten kleinen musikdramatischen Versuche sehr begünstigte. In diesem Zusammenhang gewinnt eines der Puppenhäuser, das man heute kurz „Italienische Hofkomödie" genannt hat, besonderes Interesse. Da nachweislich auch auf der mitteldeutschen Bühne der lustige Spaßmacher als „agirende und singende Person" auftrat, so braucht die Gestalt des Kaspars, der gerade auf der Bühne des Puppentheaters steht, noch nicht auf ein italienisches Vorbild hinzuweisen. Die Zusammensetzung der die „Comödie" begleitenden Hofmusik rechts vor der Miniaturbühne entspricht noch ganz der Praxis der Thüringer frühdeutschen Oper. Um den dirigierenden Cembalisten sind die Hofmusiker mit ihren Instrumenten gruppiert, unter denen besonders die getreue Nachbildung des Schlagzeugs mit einer großen Trommel auffällt.

Wenn wir hier noch erwähnen, daß unter den Puppenbildern, die das Treiben außerhalb des Hofes darstellen, mit Dudelsackspielern, Flötenisten usw. auch noch die Typen der bürgerlichen und bäuerlichen Musik auftreten, so dürfte mit diesem

[1] Vgl. die kleine, illustrierte Broschüre: K. Gröber, „Das Puppenspiel der Fürstin Dorothea von Schwarzburg-Arnstadt", Königstein i. Taunus und Leipzig 1934.

[2] E. W. Böhme, „Die frühdeutsche Oper in Thüringen", Stadtroda (Thüringen) 1931.

kurzen Überblick bewiesen sein, daß die Arnstädter Puppensammlung aus der Zeit Johann Sebastien Bachs für die „Geschichte der Musik in Bildern“ nicht bedeutungslos ist. Erdmann Werner Böhme (Berlin-Halensee)

Zu meinem Aufsatz „**Unbekannte Werke von H. Schütz**“ (ZMW XVII, 332 ff.) bemerke ich nachträglich, daß A. Werner (Bitterfeld) im AfM VIII, 413 den Naumburger Notennachlaß von A. Unger noch ausführlicher als Fr. Hoppe mitgeteilt und statt 23 sogar 34 Nummern von Schütz aufgezählt hat. Der Bestand unbekannter Werke des Meisters vermehrt sich dadurch aber nur um zwei Stücke:

Erhöre mich, wenn ich rufe, a 8
Unser Herr Jesus in der Nacht, a 8.

Zu meinem Aufsatz „**Eine Musikaliendruckerei auf einer deutschen Ritterburg**“ (ZMW XVII, 97) macht mich Herr Dr. Karl Dèzes (Bremen) darauf aufmerksam, daß die betr. Messe von Senfl auch im *Opus decem missarum* von Rhaw (1541) begegnet. Hans Joachim Moser (Berlin)

# Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1935

Nachtrag

**Wien.** Dr. L. Nowak: Entwicklungsgeschichte der Fuge und ihrer Vorformen bis J. S. Bach.

# Bücherschau

**Serauky,** Walter. Musikgeschichte der Stadt Halle. I. Band. Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, Halle a. S. 1935, VII + 364 S. (=Beitr. zur Musikforschung hrsg. von Max Schneider, Bd. 1).

Walter Serauky hat mit seiner „Musikgeschichte der Stadt Halle“ den 1. Band einer neuen, von Max Schneider herausgegebenen Schriftenreihe eröffnet. Er behandelt darin das musikalische Leben der alten Salz- und Saalestadt von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, während die hallische Musikgeschichte vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zur Neuzeit in einem 2. Band geschildert und sowohl das Wirken der dortigen Meister von Samuel Scheidt bis Johann Friedrich Naue wie die Bedeutung Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs für die Musikkultur Halles dargestellt werden soll. Damit erhält die musikalische Landeskunde wieder einen erfreulichen Antrieb und wenn das zugleich wie hier in dem Sinne einer grundsätzlichen Neuorientierung geschieht, so können wir nur hoffen, daß dieses Beispiel anregend und vorbildlich auf die Erforschung auch anderer deutscher Gebiete wirkt.

Der Verfasser, der das Musikleben Halles in engem Zusammenhang mit den kulturellen und soziologischen Strömungen der verschiedenen Epochen betrachtet, gibt uns in drei großen Abschnitten auf Grund reicher Quellen ein wirklich erschöpfendes Bild von der „Musik des Mittelalters“, der „Musik der Renaissancezeit unter Kardinal Albrecht“ und der „Musik der Reformationszeit“.

Für die Darstellung des musikalischen Lebens im frühen Mittelalter fließen natürlich auch hier die Quellen spärlicher. Immerhin kann die Bedeutung des Klosters Neuwerk, der ältesten und mit besonderen Vorrechten ausgestatteten Kulturstätte Halles, für die Pflege der Musik und die Organisation des Musikunterrichtes klar herausgearbeitet werden. Interessant ist da vor allem die Rekonstruktion der alten Bibliothek und ihrer auf Musik bezüglichen Bestände. Ebenso bringen die zum kirchenmusikalischen Leben und zur profanen Musikpflege gesammelten Dokumente willkommene Nachrichten.

Der zweite Abschnitt ist der für das hallische Musikleben zu Beginn des 16. Jahrhunderts wichtigsten und interessantesten Persönlichkeit, dem Kardinal Albrecht, gewidmet, unter dem Halle einen großartigen

kulturellen Aufschwung genommen hat. Kunstsinnig und weltmännisch gebildet, ein echter Renaissance-Mäzenat, war er auf glänzende Ausstattung des Gottesdienstes in seiner Residenz und größte Prunkentfaltung durch alle Künste eifrig bedacht. Der kirchenmusikalische Dienst wurde unter ihm neuorganisiert, das Personal vergrößert, umsichtige Sorge für den Sängernachwuchs getroffen und durch Ergänzung und Besorgung neuer Musikalien alles getan, was für einen gründlichen Neuaufbau des künstlerischen Lebens im Sinne der Renaissancezeit notwendig war. Auch hier ist die Veröffentlichung von alten Inventarverzeichnissen, von Gottesdienstordnungen, die in ihren bis ins Kleinste durchdachten Vorschriften überall den kunstsinnigen Humanisten erkennen lassen, von Orgelbaurechnungen, Kantoren-, Hoftrompeter- und Stadtpfeiferlisten, sowie von Mitteilungen über die Mitwirkung von Instrumentalisten im Gottesdienst an hohen Festtagen von unschätzbarem Wert.

Die Organisation der protestantischen Kirchen- und Schulmusik wie der profanen Musikpflege in der Reformationszeit behandelt der letzte Abschnitt, in dem ebenfalls außerordentlich aufschlußreiches Material zutage gefördert wird. In eindringlicher Weise wird die Einführung der lutherischen Lehre in Halle, ihrer Ausgestaltung und Festigung gezeichnet, bei der die Durchdringung der religiösen wie bürgerlichen Erziehung mit Musik immer wieder nachdrücklich hervorgehoben und durch eine Fülle von neuem Quellenmaterial belegt werden kann. Durch die Namhaftmachung der Kantoren und Organisten an den hallischen Kirchen und die Zusammenstellung von Nachrichten über ihr Leben und ihre Werke wie die Veröffentlichung von Verordnungen zur Organisation der Stadtmusikanten wird gleichzeitig wichtige Vorarbeit für eine noch zu schreibende Geschichte der Musikpflege im sächsisch-thüringischen Kreis geleistet. — So berechtigt die Fortsetzung dieses Bandes, der übrigens durch die schönen Bildbeilagen an Anschaulichkeit gewinnt, zu großen Erwartungen.

Gerhard Pietzsch

# Mitteilungen

– Dozent Dr. Leo Schrade an der Universität Bonn erhielt einen Lehrauftrag, dem zufolge er in der Philosophischen Fakultät die Musikgeschichte des Mittelalters, insbesondere von Deutschland, in Vorlesungen und Übungen zu vertreten hat.

– Reichsminister Rust ernannte den Assistenten am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln, Dr. phil. Walter Gerstenberg, zum Dozenten. Die Habilitationsschrift behandelt das Thema „Beiträge zur Problemgeschichte der evangelischen Kirchenmusik".

– Dr. Julian v. Pulikowski, Leiter der Musikabteilung an der Warschauer Nationalbibliothek (Bibljoteka Naradowa), hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Warschauer Universität (Uniwersytet Józefa Piłsudskiego w Warszawie) habilitiert.

– Das Collegium musicum der Universität Frankfurt (M.) veranstaltete unter der Leitung von Albert Richard Mohr mehrere Abendmusiken, bei denen Werke von J. J. Fux, G. Ph. Telemann, G. F. Händel, J. K. F. Fischer, F. X. Richter, C. Ph. Em. Bach und W. A. Mozart zum Vortrag kamen.

| Sept./Okt. | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben

von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 Heft 11 November 1935

# Die ästhetischen Kategorien Weltlich — Allgemein-Geistlich — Kirchlich und ihr musikalischer Stil

Von

Otto Ursprung, München

In vielen Dingen der Geisteskultur sehen wir uns heute wieder von Spannungen umgeben, die ähnlich sind den romantisch-klassischen Gegensätzlichkeiten um und nach 1800, soweit im Typus des klassischen und des romantischen Menschen sich die Grundformen alles politischen und kulturellen Lebens widerspiegeln und in der realen Existenz derselben das Schicksal des Einzelnen mit dem der Gesamtheit sich kreuzt [1]. Wir nehmen Abstand von dem, was uns noch mit der Romantik und der Klassik verbindet, vielleicht nur um die überzeitlichen Gehalte des deutschen klassischen und romantischen Wesens in neuer und strenger durchgearbeiteter Form wieder zu gewinnen. Andererseits nähern wir uns, um vom ästhetischen Gebiet zu sprechen, bereits wieder einer so typisch romantischen Erscheinung wie der Ästhetik Hegels, die vor allem nach spekulativer Methode durchgeführt ist, jedoch weniger eine systematische Kunstlehre als vielmehr eine Philosophie der Geschichte der Kunst gibt und eine Mittelstellung einnimmt zwischen Systematik und Geschichte, zwischen „Idee“ und „Sinnlichkeit“.

Wir haben hier die feste Begriffssystematik, Denkordnung, Kategorien, zunächst hinsichtlich ihrer systemtragenden Bedeutung ins Auge zu fassen.

Seitdem die Ästhetik sich als eigenständige wissenschaftliche Disziplin konstituiert hat, sind für die Künste insgesamt und deren Grundstile schon mehrere kategoriale Ordnungen aufgestellt worden, die achtungsgebietend dastehen im Rahmen von weitausholenden Systemen; nur große Geister konnten sich an solche Aufgaben

[1] Die Typen sind durchgeführt bei Hermann Hefele, Das Wesen der Dichtung, 1923.

wagen. Doch keine derselben brachte es zum Rang eines kategorischen Imperativs, d. h. hier zur Bedeutung eines sicher ordnenden und unentbehrlichen Hilfsbegriffes. Für das Gebiet der Musik hatte die Scheidung in Vokal- und Instrumentalmusik eine festere kategoriale Stellung. Denn hiermit ist ein gewisser kunstbezogener Standpunkt eingenommen. Die Scheidung entstammt einer bestimmten Stilhaltung des Barock; zunächst ist mit ihr eine Ordnung nach der Materialgebundenheit bzw. der Kompositionstechnik gemeint, zugleich wird hier die Unterscheidung von kirchlicher und weltlicher Musik, d. h. nach Lebenskreisen der Musikgattungen mitverstanden[1]. Dieses Ordnungsprinzip ist also ästhetisch nicht klar genug determiniert; daran leidet die Ästhetik von Anfang an. Dazu kommt noch: Die stückweise, aphoristische ästhetische Betrachtungsweise, vertreten im Schrifttum der Frühromantiker Wackenroder und Tieck u. a. m., hatte zu reichen und tiefen Erkenntnissen über Wesen und Wirkungen der Musik und namentlich auch zu wertvollen „Ahndungen" über den metaphysischen Gehalt derselben geführt[2]. Hier hätte die junge spekulative Ästhetik für ihre Geistesarbeit viel Material, kunstvoll behauene Quadern und durchgearbeitetes Maßwerk, vorfinden können. Es blieb aber, wie ein Blick auf die Ästhetik Hegels und Vischers zeigt, vorläufig meistenteils ungenützt. Für die Planung ihres geistigen Baues erwies sich das historisch dargebotene Ordnungsprinzip Vokal und Instrumental nur als schwankender Notbehelf. Gerade hier hätte es einer sicheren Grundlegung vor allem bedurft.

Denn die Ästhetik jener Zeit war, wie man heute kurz und treffend sagt, eine „Ästhetik von oben". Sie war ausgegangen von der Idee des Schönen, die hinwieder eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren ist, deshalb dem begreifenden Denken durchaus nach allen Seiten hin offen steht und so ein innerlich vorhandenes Maß und die Grundlage aller Werte bildet. Von solchen übergeordneten Begriffen erst führte der Weg zur Wirklichkeit der natürlichen Erscheinung. Es wird also zunächst untersucht das ästhetische Objekt, der Gegenstand und die Gesetzmäßigkeit seines Daseins, gemessen an der Idee des Schönen. Auf Plato haben sich die Ästhetiker der Romantikerzeit immer noch gern berufen; seine Kunstauffassung klingt auch hier deutlich durch, die lautet: Die Künste sind Nachahmung der ursprünglichen Schönheit, die als Idee dem Künstler vorschwebt und die Ideale in seinem Geiste hervorruft.

Die spekulative Ästhetik stand, wie eingangs bereits angedeutet, zunächst in der romantisch-klassischen Gegensätzlichkeit jener Zeit. Ebendort, wo die Darstellung der Musik einzusetzen hatte, war sie zu stark mit dem Erbe der Musikauffassung Vokal-Instrumental belastet, hatte mit dem neueren und charakteristischen Denken und Fühlen der Zeit zu wenig Verbindung. Das ist nicht zu verwundern, da doch selbst die Hauptmasse der praktischen Musik sich erst allmählich mit der

---

[1] Daniel Gottlob Türk, Anweisung zum Generalbaßspielen, 1791, Ausgabe 1822, S. 64: Die Schreibart unterscheidet sich in „die strenge (schwere, gebundene, gearbeitete) und die freye (galante, leichte)"; in diese Unterscheidung ist die Einteilung in den „Kirchen-, Kammer- und Theaterstyl" gewissermaßen mitbegriffen.

[2] Das Nähere siehe in der ausführlichen Darstellung bei Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Berlin 1934, S. 327 ff.

Romantik auseinandersetzen mußte[1] und daneben ein Klassizismus die ihm naturnotwendig auferlegte künstlerische Mission zu erfüllen hatte[2].

Der Gehalts-Ästhetik Hegels[3] war es vor allem darauf angekommen, jenes neu aufgelebte Nachahmungsprinzip — das in der Musik gegen die Instrumentalmusik als Nachahmung des Vokalen und gegen die Polyphonie als Künstelei gerichtet war[4] — spekulativ zu überwinden, indem er den Vorgang der Abstraktion[5] darlegte. Der absolute (und insofern als religiös aufgefaßte) Gehalt, sagt Hegel weiter, kann drei Verhaltungsweisen zur künstlerischen Form überhaupt haben, und demgemäß ergeben sich die drei Kategorien des Symbolischen, Klassischen und Romantischen, die uns die Kunst der Zeiten als ein reales zusammenhängendes Ganzes verstehen lassen: Die symbolische sucht die vollendete Einheit der inneren Bedeutung und der äußeren Gestalt; die klassische (antike) findet sie; die gotische oder romantische (die Kunst der christlichen Ära insgesamt) muß sie in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreiten. Hier weitet sich das Form-Inhalt-Problem zu einer Theorie der Grundstile der Kunst aus; der Versuch zu einer solchen Betrachtungsweise nach kulturgeschichtlich gesehenen Einheiten ist nur aus dem echt romantischen, dem „Allumfassenden" entgegenstrebenden Überschwang erklärlich; er ist denn auch die großartigste Konzeption und zugleich der vergänglichste Teil der Hegelschen Ästhetik. Die Musik wird in ausführlicher Vergleichung mit den anderen Künsten untersucht, auch sie wird als Ausdruckskunst, und zwar im Sinne der traditionellen Affektenlehre, behandelt; im Gegensatz zum unartikulierten Schrei ist sie kadenzierte Interjektion; nach dem Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt betrachtet, ergibt sich die Unterscheidung von „begleitender" und „selbständiger", d. h. textgetragener und rein instrumentaler Musik.

In der Ästhetik von Friedr. Theodor Vischer[6] gipfelt die Untersuchung über das „Wesen der Musik überhaupt" in der Feststellung: Musik ist Sprache des Gefühls[7]; in Vergleichung mit den anderen Künsten zeigt sie einen wesentlich amphibolischen Charakter; „die bedeutungsvollste Seite dieser Amphibolie ist das Verhältnis zwischen reiner oder Instrumental- und angelehnter oder Vokalmusik; dieses Ver-

---

[1] Jacques Handschin, Zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, X (1932), 113—120.

[2] O. Ursprung, Stilvollendung, in: Theodor Kroyer-Festschrift, Regensburg 1933, S. 149ff.

[3] Gg. Wilh. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 3 Bde., Stuttgart 1928. — Hegels Ästhetik, Unter einheitlichem Gesichtspunkte ausgewählt, eingeleitet und mit verbindendem Texte versehen von Alfred Bäumler, München 1922. — Zur Anknüpfung an die vorausgehende Ästhetik: Kathi Meyer, Kants Stellung zur Musikästhetik, ZMW III (1920/21), S. 470ff.; Gg. Schünemann, Jean Pauls Gedanken zur Musik, ZMW XVI (1934), S. 385ff. und 459ff. R. Schäfke, a. a. O.

[4] R. Schäfke, a. a. O., S. 319ff.

[5] Auch schon von Wackenroder und Tieck dargestellt; siehe bei R. Schäfke, a. a. O., S. 354ff. und 377ff.

[6] Friedr. Theod. Vischer, Ästhetik, 1846, München 1920[2]. Aus der oben im Kontext erwähnten gegensätzlichen Auffassung zu K. Köstlin ist ersichtlich, daß Vischer den ersten allgemeinen Teil über die Musik selbst erfaßt hat.

[7] Seit Sulzer und Kant wurde das Gefühl als die subjektive Seite unserer seelischen Erlebnisse prinzipiell unterschieden von der Empfindung als durch inneren oder äußeren Reiz hervorgerufene elementare Tätigkeit des bewußten Seelenlebens.

hältnis ist durchaus ein dialektisches und der Streit darüber notwendig ein unendlicher, wo immer das Denken über die abstrakte Disjunktion nicht hinauszugehen vermag"; „aus dieser schwankenden, wesentlich subjektiven und doch die Ahnung des Objekts erweckenden Natur der Musik ergibt sich auch die Schwierigkeit, wie weit dieselbe fähig sei, zu individualisieren und so die großen Gegensätze der Stilprinzipien in ihrem Schoß auszubilden." Für den speziellen Teil, „Die einzelnen Momente (Elemente) der Musik" und „Die Zweige der Musik" hatte sich der Verfasser der Mitarbeit Karl Köstlins bedient. Dieser aber entriß die Musik einer solchen unfruchtbaren Spekulation, indem er eine ästhetikbezogene Allgemeine Musiklehre darbot. Eine eigentliche Musikästhetik im heutigen Sinne zu geben, war damals noch lange nicht möglich. Ihm ist aber die Vokalmusik die vorangehende, den Mittelpunkt bildende und die Instrumentalmusik die sich bei- und unterordnende Gattung. Die kategoriale Ordnung ist also nach der traditionellen Nachahmungstheorie und im entgegengesetzten Sinn zu Vischer gedeutet; die Eigenständigkeit der beiden Kunstgattungen ist auch hier nicht erkannt.

Die Musikauffassung aus dem Weltgefühl, die bereits in den Schriften der Hauptromantiker Wackenroder und Tieck ein häufig wiederkehrendes Thema bildete, wurde für die systematische Ästhetik bestimmend erst bei Schopenhauer und Nietzsche, nahm aber bei dem einen und dem andern einen gegensätzlichen Grundton an.

Nach Arthur Schopenhauer[1], dem „Philosophen des Pessimismus", gewährt die ästhetische Anschauung, da in ihr der Drang des Wollens (d. i. der Gesamtheit des Gemütslebens) schweigt, eine vorübergehende Erlösung vom Weltelend; am meisten vermag die Musik, die höchste der Künste, sie zu schenken. Aus all dem, was nun im romantischen Menschen schon lange über das Gefühl der inneren Befreiung durch Musik lebendig war, gelangte Schopenhauer zur Feststellung des Begriffspaares von freier Musik, als welche sich nur die absolute Musik in Sinfonie, Sonate, Konzert erweist, und dienstbarer Musik. Mit diesem kategorialen Ordnungsprinzip, zwar noch nicht schlackenfrei, hatte er sehr stark an den Kern der Sache gerührt.

Aus Friedrich Wilhelm Nietzsches[2] späterer Geisteshaltung, die ihn aus einem Anhänger Schopenhauers zu dessen Gegenspieler und zum Philosophen oder richtiger zum dithyrambisch preisenden Herold der Lebensbejahung machte, ergab sich die Unterscheidung von dionysischen und apollinischen Künsten. Die Musik ist ihm eine dionysische Kunst; auch jede poetisch-musikalische Darstellung, die anderseits das Stimmungsmäßige in den Vordergrund stellt, also die lyrische Darstellung in bestimmten Zusammenhängen, wird hier prinzipiell mit den dionysischen Künsten eng verknüpft. Hingegen die plastischen, malerischen, deskriptiv-poetischen Künste sollen als apollinisch gelten. So sehr diese neue Kunstordnung auf den ersten Anschein als genialer Wurf anmuten könnte, ist sie bereits in sich unhaltbar, u. a. da hier Musik und Poesie in entgegengesetzten Reihen untergebracht, verwandte Künste auseinandergerissen sind. Nur bedingt für Einzelfälle zutreffend ist die Umdeutung als dionysisches Erleben und apollinisches Schauen.

Die Ästhetik konnte darum an solche Bestimmungen des künstlerischen Innewerdens nicht weiter anknüpfen. Das Schwergewicht der ästhetischen Untersuchungen

[1] R. Schäfke, a. a. O., S. 373ff. [2] R. Hohenemser, Vortrag über Nietzsches Beziehungen zur Musik, Referat in: ZMW XIII (1930/31), S. 173ff.

hatte sich bereits von der rationalen Seite auf die empirische verlegt; von der „Erfahrungsgrundlage“ aus, die in den Schriften der Erzromantiker bereits einen literarischen Niederschlag gefunden hatte und an „Versuchspersonen“ nachgeprüft und erweitert werden konnte, baute sich unter der Führung Gustav Theodor Fechners mittels der psychologischen Methode eine „Ästhetik von unten“ auf. Sie geht aus vom ästhetischen Subjekt, d. i. dem Kunstempfänger, um insbesondere die Wirkungen, Empfindungen, Reaktionen festzustellen, die durch den Kunstgegenstand (Kunstwerk und namentlich auch schon Kunstelemente) im aufnehmenden Subjekt hervorgerufen werden. Natürlich geht die experimentelle Methode auch in die spekulative über. Die Ergebnisse fallen weit mehr der Psychologie und der Tonphysiologie als der systematisch-spekulativen Ästhetik zu. Wie sehr aber auch unsere musikwissenschaftliche Disziplin gefördert wird, zeigt sich neuestens an der durch Kurt Huber[1] vorgenommenen psychologischen Analyse von Kunstwerken bzw. der Untersuchung der Personalstile unserer großen Meister nach dem psychologischen Schaffensvorgang, die zur Feststellung von drei grundlegenden Schaffenstypen führte, des naiven, konstruktiven und inspiratorischen Schaffenstypus.

Die eklektische Richtung unter Betonung der empirisch-psychologischen Gesichtspunkte, wie sie besonders bei Johannes Volkelt vertreten ist, sei erwähnt, da hauptsächlich von dorther die Lehre von den Gefühlskategorien bzw. Gefühlsdimensionen (Schön usw., Charakteristisch; Lust- und Unlust-Charakter) und von der Ausdrucksgebung in unsere kleinen Handbücher der Musikästhetik überging.

Das bisherige Gesamtergebnis ist eine spezifische Ausdrucksästhetik, psychologisch orientiert, durch Kurt Huber[2] geklärt und ontologisch unterbaut sowie nach Sprachcharakter und Symbolgehalt der Musik ausgerichtet.

Heute steht die Ästhetik anscheinend wieder an einem Wendepunkt. Es wird vor allem wieder mehr Gewicht auf die systematisch-spekulative Methode gelegt, ohne jedoch die psychologische Ausdrucksästhetik zu vernachlässigen. Für sie wurde bereits etwas Bahn gebrochen; das zeigen u. a. die mehreren neueren Theorien über Einteilung der Künste und über die Grundstile derselben[3] ebenso wie die erhöhte Aufmerksamkeit für die Ästhetik Hegels[4] und Vischers, für ihre methodische Haltung, auch für ihre idealistische Einstellung überhaupt. Es geht nun um eine neue Wertschau der Kunst, um die Frage nach dem Wertwesen der Grundstile, man ist auf der Suche wie nach einer „Existenzphilosophie“ so auch nach einer „existenziellen“ Ästhetik, die auch auf die Daseins-Gründe der Kunst wieder gerichtet ist und für die es genauer um die Lebendigkeit, nicht um das bloße Dasein der Kunstgebilde geht. Die Kunst hat gesamtmenschliche Bedeutung, das Volkstum ist Wurzelgrund der Kunst, der Vorstoß ins Metaphysische ist ihre höchste Leistung.

Da werden bisher gebrauchte kategoriale Ordnungen überprüft und neue ein-

---

[1] Von Kurt Huber bisher nur in seinen Vorlesungen über Allgemeine Ästhetik und in einem Vortrag in der Münchener Kantgesellschaft behandelt.

[2] Ivo de Vento [I], 1918, u. II (Ms.) über Musica reservata; Vorlesungen über Allgem. Ästhetik. Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, Leipzig 1923.

[3] Heinrich Lützeler, Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn 1934, S. 28ff. und 51f.

[4] Besonders bei Siegfried Behn, Schönheit und Magie, München [1932]. Siehe übrigens die oben vermerkten Neuausgaben in letzter Zeit.

geführt werden. Andererseits wird die alte, bisher nicht ausgenützte Unterscheidung von Weltlich und Geistlich bzw. Kultisch wohl eine wertvolle Stütze bieten.

Diese gehört wohl zu den urtümlichen Gegebenheiten in der musikalischen Kunst, nicht in ihr absolut, sondern seitdem sie einen differenzierten Kunstcharakter angenommen hat; und man war sich derselben gewiß schon längst bewußt gewesen, bevor sie einen literarischen Niederschlag gefunden hat. Bei Johannes Grocheo, um 1300, und namentlich im Verfolg der Musica reservata innerhalb der ästhetisch so feinfühligen Renaissance-Kultur steht sie bereits im vollen Licht der Geschichte. In der Barockperiode wurde sie überlagert von der Scheidung in Vokal- und Instrumentalmusik; auch wurden beide Einteilungen miteinander vermischt, wie noch aus Türk ersichtlich ist. Herders wertvolle Ausführungen wurden von der Nachwelt überhört. Für Musikpraxis und musikgeschichtliches Schrifttum war sie immer von Wert gewesen. Für die Ästhetik aber besagte sie noch zu wenig, verschwand geradezu in der Versenkung, bevor sie ihre Bestimmung für den systematischen Aufbau der Ästhetik erfüllen konnte, nämlich in Kraft der stilkundlichen Betrachtung das gegenseitige Verhältnis der von ihr erfaßten großen Stoffgebiete näher zu umschreiben.

Es eignet ihr aber ein voller kategorialer Wert. Während die anderen Kategorien sich aus einer der Ästhetik angenäherten musiktheoretischen oder philosophischen oder weltanschaulichen Betrachtungsweise ergeben, ist hier ein viel strenger kunstbezogener Standpunkt durchgeführt und sind hier die Lebenskreise, die ästhetischen Sphären maßgeblich, aus denen die Musikgattungen ihr Ethos und stilistisches Verhalten schöpfen. Das macht sie wohl in besonderer Weise geeignet, in unserer Stilkunde wie in der heute angestrebten existenziellen Kunstbetrachtung den gebührenden Rang einzunehmen. — —

Der Lebenskreis der weltlichen Kunst steht förmlich unfaßbar weit offen, er erweitert und verschiebt sich mit jeder neuen Kulturwende, ähnlich wie dem rüstigen Wanderer sich die Landschaft mit stets veränderten Ausblicken zeigt und der Horizont mit gegliederter Randung als scheinbarer Begrenzung schließt und doch in derselben Unfaßbarkeit bleibt. Von der weltlichen Musik aus lassen sich wohl schwerlich geeignete Zugänge finden, wo die nähere Beschreibung der Kategorien einsetzen könnte.

Dagegen ist das kirchliche Kunstgebiet, im Sinne unserer christlichen Liturgien genommen, klar umgrenzt. Ob es sich um eine gegenwärtige festgelegte Liturgie oder um das geschichtliche Werden derselben handelt, stets läßt sich der jeweilige Bereich derselben genauer umschreiben. Liturgie beinhaltet die Hingabe des Menschen an Gott; sie verlangt — je vollkommener sie ist, desto mehr — die aktive Mitwirkung des Menschen am Gottesdienst, und zwar des Menschen persönlich und viva voce; das Wort feierlich gehoben zum Gesang, drückt die innere Anteilnahme an der liturgischen „actio“ aus, stellt die liturgische Gemeinschaft in besonders deutlicher Weise her[1]. Es ist selbstverständlich, daß diese per-

[1] Diese Frage war in den ersten Christengemeinden akut geworden durch das Eindringen gewisser heidnischer Auffassungen, die in Mysterienkulten galten und von hellenistischen philosophischen Schriften vertreten wurden; der Apostel Paulus entschied in ablehnendem Sinne. Siehe hierüber O. Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos usw., im Bulletin de la Société Union Musicologique III, La Haye 1923, S. 115ff., und in teilweise erweiterter Fassung in Zeitschrift Theologie und Glaube, 18. Jahrg., Paderborn 1926, S. 398ff.

sönlichste Aufgabe nicht stellvertretend auf leblose Instrumente übertragen, fast möchte man sagen, abgeschoben werden kann; darin ist es zu tiefst begründet, daß die instrumental begleitete Musik in der Liturgie nur geduldet ist, bereits eine weitere Konzession an das künstlerische und ästhetische Empfinden darstellt. Tatsächlich hat auch, wie hinlänglich bekannt, der Gesang von Anfang an eine wesentlich bestimmende Rolle bereits bei Ausbildung der Liturgien gespielt; das war in der Frühzeit der Kirche der Fall gewesen, in den mehreren Liturgien des griechischen Ostens und des lateinischen Westens, besonders auch im stadtrömischen Gebiet bis zur endgültigen Fixierung derselben in der gregorianischen Zeit; und das wiederholte sich in den Liturgien der abendländischen Reformationsperiode, wo neben dem Erbe aus der alten Kirche das vulgärsprachliche Kirchenlied in eine neue Bedeutung einrückte. Aus inneren sowie geschichtlichen Gründen bildet also der Gesang einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie. Von allen Künsten ist die Musik am engsten mit ihr verbunden; an keiner derselben läßt sich die kirchliche Kategorie (im engeren Sinne) so bestimmt kennzeichnen wie an der Musik.

Die überzeitliche Geltung, die jede Religion beansprucht, bringt es mit sich, daß auch die Kunst heidnischer Kulte in einen festumrissenen Lebenskreis eingestellt, mit normierten zeremonialen Formen verbunden und von sorgfältig behüteter Tradition umhegt ist.

Stets aber gab und gibt es auch musikalische Werke von mehr allgemein-geistlichem Inhalt, deren Texte in den kanonisch festgelegten Liturgien keine ihnen eigentlich zuständige Stelle haben und die musikalisch meist eine erheblich andere Stilhaltung befolgen als die streng liturgischen. Die Heimat dieser Art Musik sind die nicht-liturgischen Gemeinschaften, Haus und Familie oder auch gesellschaftlich-musikalische Vereinigungen. Wohl wurden solche Stücke allmählich auch an passender Stelle innerhalb des liturgischen Rahmens verwertet, zunächst per nefas, aber doch bona fide zu besonderen Zwecken (meistens zur künstlerischen Bereicherung des Gottesdienstes), woraus allmählich ein mehr oder weniger tolerierter „usus“ entstand; und zwar geschah dies zumeist in Zeiten einer Auseinandersetzung zwischen liturgischer Tradition und neuem Kulturwillen, wie wir solches namentlich in der von christologischen Fragen erfüllten Spätantike, im frühen Mittelalter und im Barock kennen. In gewissen Fällen begründete der Usus im Verlaufe der Zeit sogar ein Recht, so daß z. B. in der byzantinischen Kirche die Kontakien und und Troparien, in der abendländischen die Hymnen und einige Sequenzen als ordentliche Bestandteile in die Liturgie aufgenommen wurden. Für anderes blieb es auch fernerhin bei einem in der Regel großzügig tolerierten Usus, so für Mehrstimmigkeit und Orgelspiel überhaupt; wieder einen geringeren Grad der Tolerierung genießt die Praxis, z. B. im katholischen Ritus nach dem liturgisch vorgeschriebenen Offertoriums-Text eine frei gewählte Motette oder im evangelischen Gottesdienst eine Kantate „einzulegen“. Aber durch derartige Berührungen mit der liturgischen Sphäre ist der hauptsächliche Charakter weder der streng kirchlichen noch der allgemein-geistlichen Kategorie verwischt; solche Grenzfälle finden ihre Erklärung aus der jeweiligen geschichtlichen Lage, die eine solche Praxis aufkommen ließ, und aus den Eigentümlichkeiten der Nationen, bei denen sie sich finden.

Die Geschichte dieser allgemein-geistlichen Gesangsgruppen beginnt bereits bei

den Agapen der Urkirche und der ersten christlichen Jahrhunderte; vielleicht dürfen wir den Hymnus aus Oxyrhynchos, von dem ein kostbares Fragment auf uns gekommen ist, als Zeugen des Gesangs bei Agapenfeiern ansehen. An Gattungen innerhalb des allgemein-geistlichen Gebiets gibt es Hymnen, Tropen, Sequenzen, liturgische Dramen, Konduktus, Motette, „geistliches Madrigal“, Kantate, Oratorium, vulgärsprachliches Kirchenlied; mehrere dieser Gattungen haben eine kaum überschaubare Menge von Werken erzeugt. Aus dem eigenständigen Lebenskreis gegenüber der festumgrenzten liturgischen Musik, ferner aus der Mannigfaltigkeit der Formen, der stilistischen Freiheit, abgesehen von dem quantitativen Ausmaß dieser Literatur, darf eine hinlängliche Berechtigung abgeleitet werden, das Allgemein-Geistliche als eigenständige ästhetische Kategorie anzusprechen[1]. Anderseits ist niemals zu verkennen, daß diese Richtung doch vorwiegend einen Absenker aus der kirchlichen Sphäre darstellt und eine stilistische Mittelstellung zwischen der kirchlichen und der weltlichen Kunst einnimmt.

Sofern es sich um präzise Formulierung und stilkundliche Bezeichnung handelt, haben wir also in der kategorialen Ordnung die Dreiheit Weltlich — Allgemein-Geistlich — Kirchlich zu berücksichtigen. Ein Blick in unsere musikwissenschaftliche Literatur zeigt eindringlich genug, daß für die künstlerische Welt der Motette, der Kantate, des Oratoriums usw. nur vom Boden der allgemein-geistlichen Kategorie her sich das rechte Verständnis erschließt. Anderseits läßt sich die Scheidung nicht in allen Künsten so bestimmt durchführen wie in der Musik; darum ist es wohl verständlich und teilweise auch berechtigt, wenn vielfach das Allgemein-Geistliche unter das Kirchliche subsumiert wird.

Praktisch ist es die stilkundliche Betrachtung gewesen, die bei Werken mit geistlichen Texten ein so verschiedenes musikalisches Verhalten festgestellt und zur Kenntnis des dazwischen liegenden Gliedes der geistlichen Kategorie geführt hat. In der systematischen Darlegung der kategorialen Ordnung aber hat das liturgiekundliche Kriterium vom Lebensraum der betreffenden Gattungen voranzugehen, da es den musikalischen Unterscheidungen eine erste innere Begründung gibt. Ebenso dient es einer durchsichtigeren Darstellung, wenn wir im Umkreis unserer abendländischen Liturgien bleiben und hier von der katholischen ausgehen, von der sich ja alle liturgischen Ordnungen der Reformationsperiode ableiten.

## I.

Nach strengerer Beurteilung der Sachlage ist von vornherein eine Scheidung zu treffen. Nur in der Erscheinungsweise des Chorals ist der Gesang von jener formbildenden Kraft für die Liturgie gewesen, nur er ist urtümlich, ist „liturgische Musik“. Die Mehrstimmigkeit hier hat sekundären Rang, ist „kirchliche Musik“. — Auf evangelischer Seite ergibt sich sogar eine Dreiteilung: Dem alt-choralischen

[1] A.-E. Cherbuliez, Zum Problem der religiösen Kunst, in Schweiz. Jahrb. f. Musikwiss. I, 1924, S. 92ff. — Daß auf demselben musikwissenschaftlichen Kongreß zu Basel 1924, dem dieses Jahrbuch als Festschrift gewidmet war, auch in dem Vortrag von O. Ursprung (Kongreßbericht, 1925, S. 372f.) auf die allgemein-geistliche Kategorie hingewiesen wurde, ist mehr als schöner Zufall; es bezeugt die Notwendigkeit, zur Klärung der Stilfrage die Eigenart der allgemein-geistlichen Kategorie zu berücksichtigen. — Herm. Abert, Geistlich und Weltlich in der Musik, Ztschr. f. Ästh. u. Allgem. Kunstwiss. XIX (1925), S. 397ff.

Gesang, der heute eingeschränkt ist auf die Rezitationsweisen der Abendmahlsliturgie[1], steht gegenüber das Chorallied als Gemeindegesang, beide in primärer Stellung, während dieses in mehrstimmiger Fassung sowie jede andere Mehrstimmigkeit als sekundär bzw. an dritter Stelle erscheinen.

Die Probleme des Kirchenstiles[2] knüpfen sich im wesentlichen an die Musik, die außerhalb der „liturgischen" Gesangsformen erscheint, und lösen sich nach Maßgabe des Chorals als Norm.

Einige Zeit, nachdem die Mehrstimmigkeit innerhalb der Liturgie zu voller Entfaltung ihrer Eigenart gelangt war, wurde auch schon die Frage nach ihrem kirchlichen Charakter brennend. Damals schon traten sich Zeitstil und traditioneller Stil entgegen. In derselben Richtung bewegten sich die Reformbestrebungen des 19. Jahrhunderts, die — abgesehen von der Fürsorge für den der Liturgie entstammten Choral — die Forderung erhoben, daß besonders an die alte Vokalpolyphonie anzuknüpfen sei, wobei sich diese immer mehr auf Palestrinastil und Palestrinanachahmung zuspitzten. Längere Zeit ist der Reformwille in der evangelischen Kirche denselben Weg gegangen, wie an Thibaut und Bunsen u. a. m. ersichtlich ist; erst etwas später wurde die Bachische Kunst als Vorbild auf den Schild erhoben.

Die Nennung von Namen überhaupt und die Hervorhebung Palestrinas an erster Stelle ist bedingt durch die Musikverhältnisse zu Anfang des 19. Jahrhunderts und durch den Aufführungsplan der damaligen Singakademien; anderseits stand man unter dem Eindruck der religiösen Symbolhaltigkeit und des überzeitlichen Charakters, die der klassischen Vokalpolyphonie zutiefst wie keinem anderen Musikstil zu eigen sind. — Die Kirchenmusik selbst aber ist nicht gebunden an einen gewissen Stil und dessen technische und formale Sprachmittel. Dem technischen Gebiet gegenüber macht die Kirche nur die zwei bekannten Forderungen geltend: einmal den Primat des Vokalkörpers über die nur erlaubte Verwendung der Orgel und die unter doppelter Einschränkung tolerierten begleitenden Orchesterinstrumente; ferner die vollständige und wortverständliche Wiedergabe der richtigen, d. h. liturgisch vorgeschriebenen Texte (natürlich auch in liturgiegemäßer Behandlung, z. B. Gloria und Credo ohne Intonationen[3], Vesperpsalmen in alternierendem Vortrag usw.). Im übrigen aber kommt es nicht wesentlich darauf an, ob z. B. eine Messe im polyphonen palestrinischen oder homophonen venezianischen Stil oder im harmonisch ausgerichteten Vokalsatz der Zeit der deutschen Hochklassiker geschrieben ist; oder ob Gloria und Credo durchkomponiert oder mit Wiederholungsteilen nach Rondo- oder Sonatenform versehen sind; oder ob eine Vesper den hier charakteristischen alternierenden Vortrag

---

[1] Näheres über das Gregorianische Erbe und die allmähliche Einschränkung siehe bei Theob. Schrems, Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten, Freiburg i. Schweiz 1930.

[2] Siehe bereits bei O. Ursprung, Das Wesen des Kirchenstils, gekürzter Text in: Beethoven-Zentenarfeier, Internat. musikhistor. Kongreß, Wien 1927, S. 232f.; in extenso in Gregoriusblatt, 51. Jahrg., Düsseldorf 1927, S. 65ff. — Derselbe, Die katholische Kirchenmusik, Beiband zu Bückens Handbuch der Musikwissenschaft [1931/33], S. 139f., 186f., 249.

[3] Gloria und Credo waren einst fakultative Gesänge in der Messe, wurden darum vom Priester eigens angestimmt und von Schola und Gemeinde weitergeführt; so ist es im Grunde genommen noch heute, wo ein mehrstimmiger Chor stellvertretend für die Gemeinde singt. — Eine gewisse Analogie findet sich im evangelischen Gottesdienst, wenn der Offiziator die zu singenden Liedchoräle bestimmt.

der Psalmverse rein choralisch oder choralisch und mehrstimmig abwechselnd oder nur mehrstimmig wiedergibt. Die Kirchenmusik verfolgt überhaupt nicht ein kompositionstechnisches Ziel in der Richtung auf einen bestimmten Stilwillen.

Dagegen setzt sie ein ethisches Ziel, das mit der Formel gloria Dei und aedificatio hominum umschrieben wird und an eine religiös-inhaltlich einwandfreie und künstlerisch eine gewisse Höhe einhaltende Musik geknüpft ist. Hier wird nun das Ausdrucksproblem lebendig, d. h. insbesonders die Frage, wie es mit den zwei Hauptarten der Ausdrucksgebung zu halten ist, ob die Wiedergabe eines einheitlichen ästhetischen Charakters gegen die Darstellung mehrerer und ins Einzelne gehender Vorstellungsinhalte steht.

Die Kirchenmusik ist aber auch in diesem Betracht nicht einseitig festgelegt und kann es nicht sein. Denn es differieren bereits die liturgischen Texte für sich genommen. Die Texte des Messe-Ordinariums, die besonders das Allgemein-Gültige, das Dogmatische, die „ewigen Wahrheiten“ aussprechen, gehören vornehmlich einem engeren Bezirk der epischen Kategorie an, reichen auch mehrfach in die lyrische und dramatische hinein; das auf die aktuellen Gebetsanliegen und Anlässe bezogene Messe-Proprium rührt fast durchwegs stärker an das Empfindungsleben und die Anschaulichkeit, ergeht sich nicht selten in reine Lyrik und steigert sich bis zur Dramatik. Möglich ist also sowohl die Einhaltung eines liturgisch gegebenen Gesamtcharakters als auch die musikalische Nachzeichnung der Wortgehalte im einzelnen. Schon im gregorianischen Choral sind beide Richtungen zu Wort gekommen, hauptsächlich die erstere. Für die Intensität der choralischen Tonsprache hatten die Alten offenbar ein feiner empfindendes Ohr, so daß z. B. St. Augustinus sich förmlich in einen inneren Widerstreit hineingerissen sah und „sich selbst zum Rätsel wurde“ über der Frage, wie die durch den sinnlich-klanglichen Gehörseindruck geweckten Gefühle sich der Vernunft unterordnen und letztere zur Führerin werde (Bekenntnisse IX, 6f. und X, 33). Die Mehrstimmigkeit war hinsichtlich der Ausdrucksgebung zunächst davon abhängig, daß sie erst allmählich und namentlich seit Ende des 15. Jahrhunderts in den Vollbesitz einer Technik gelangte, die zu bildhaft deutlicher Textnachzeichnung befähigt war und das Tonmaterial zu biegsamer Sprachkunst gestalten konnte. Aber dann war sie begeistert dabei, in der „Musica reservata“ die Sprachmelodie und die Wort-Ton-Bilder mit reichster Palette auszumalen, wiederum ohne in Einseitigkeit und Vernachlässigung der anderen Art der Ausdrucksgebung zu fallen. Die Renaissancemenschen waren doch auch ästhetisch zu feinfühlig, als daß sie die Grundhaltung bereits der liturgischen Texte als richtunggebend übersehen hätten; und so unterscheiden sich, wenn auch die allgemein-geistliche Kategorie mit berücksichtigt wird, die mehrstimmige Messe- und Motettenkomposition: Die Messe ist größtenteils als einheitlicher ästhetischer Charakter nach Maßgabe der liturgischen Situation und in technischer Beziehung mehr konservativ gehalten, die Motette dagegen ist mit Vorliebe in spezifischer Ausdruckskunst gemäß dem Wortgehalt und in neuerem Stil durchgeführt. Die klassische Vokalmusik des 16. Jahrhunderts hat also nicht nur die ewigen Gesetze der polyphonen Technik, sondern auch das Ausdrucksgebiet in seinen weiten Ausmaßen grundlegend und für vokale Ausdrucksmittel erschöpfend darzustellen gewußt. In neuester Zeit werden aber wieder andere Werte der choralischen Tonsprache für die Mehrstimmigkeit, besonders

ein mehr rezitierender, ebenmäßig dahinfließender Textvortrag, fruchtbar gemacht; dieser reiht sich indes ordnungsmäßig in die vorgenannte erste Art der Ausdrucksgebung ein.

Für das 16. Jahrhundert aber ist nicht zu verkennen, daß die Komponisten des katholischen Liturgiekreises meistens frischer und unmittelbarer, mit mehr Lebensenergie erfüllt die neueren Ausdrucksmöglichkeiten aufgegriffen haben. Die evangelischen Tonsetzer hingegen verhalten sich meistens etwas reserviert, oder auch bereits pietistisch weich, empfindsam; denn da in ihrer Liturgie das Chorallied eine wichtige Rolle spielt, handelte es sich zugleich darum, einen Abstand vom weltlichen Liedstil zu wahren und überhaupt eine erste Tradition in der kirchlichen Mehrstimmigkeit zu begründen.

Keine Liturgie, weder die katholische noch die evangelische[1] oder eine der hier in den letzten Jahren versuchten Reformliturgien, und keine ihr zugeordnete Musik können des Traditionsprinzips entbehren. Der Umfang des musikalischen Traditionsgutes bzw. der Bestand an praktisch gebrauchten traditionellen Singweisen mag zu verschiedenen Zeiten verschieden sein und hat auch je nach Zeiten einer mehr oder weniger strengen liturgischen Auffassung etwas gewechselt, auf katholischer wie evangelischer Seite; aber das Traditionsprinzip als solches war stets festgehalten worden. Die Erscheinungsformen desselben sind in der stets gleichgestalteten evangelischen Liturgie eingeebnet. Auf katholischer Seite, durch den abwechslungsreichen Verlauf des Kirchenjahres, sind sie stark profiliert; in den „liturgisch hochwertigen Zeiten" und Gelegenheiten, die sich seit den ersten christlichen Jahrhunderten einer besonderen Hochschätzung erfreuen und die bereits von der gregorianischen Liturgie- und Gesangsreform (wahrscheinlich im Jahre 595) sehr schonungsvoll behandelt wurden, haben sich zu größeren oder geringeren Teilen alte liturgische Ordnungen erhalten; und das Eigentümliche daran blieb auch in späteren Jahrhunderten unangetastet, als hier und dort festlicher Schmuck durch Einfügung des Gloria- und Credo-Gesangs, Verwendung der Mehrstimmigkeit und schließlich auch der Orgel hinzukamen[2].

Liturgischer Gemeinschaftsgeist und liturgisch-musikalisches Traditionsbewußtsein schaffen einen Habitus, der das Verhalten des Kirchenstils zum Zeitstil bedingt. Hiermit hebt sich aber die differentia spezifica des Kirchenstils heraus.

Die Kirchenmusik übernimmt stilistische Neuerungen im allgemeinen erst 1. in einem gewissen Zeitabstand nach dem Auftreten derselben in der weltlichen Musik, 2. in einer gewissen Auslese der Stilelemente, soweit diese sich für kirchliche Verwendung näherhin eignen, und 3. in einer beträchtlichen Mäßigung hinsichtlich der

---

[1] Das Traditionsbewußtsein ist auch hier wieder lebendiger geworden, wie u. a. die Frage nach der lutherischen Liturgie und der rhythmischen Fassung der Choräle zeigt.

[2] Die Wahrung des Alten in „liturgisch hochwertigen Zeiten" erstreckt sich natürlich auf das gesamte liturgische Verhalten. Z. B. in der Fastenzeit wird die Levitengewandung nicht in der Form der späteren seitlich geschlossenen Dalmatica, sondern der alten seitlich offenen Casula (hier etwas verkürzt als „Casula plicata") gebraucht; der erst seit späterer Zeit übliche Altarschmuck wird entfernt, der gotische Altarschrein mit den Bilderflügeltüren wird geschlossen und das Altargemälde wird verhüllt, so daß auf dem Altar wie einst nur Kreuz und Leuchter vorhanden sind. Interessant ist nun ein Ausnahmefall: Am 3. Advent- und 4. Fastensonntag mit den Introitusanfängen „Gaudete" bezw. „Lätare" wird zur Missa cantate die Orgel gespielt, die Leviten tragen die Dalmatica, der Altar erhält Blumenschmuck; das ist eine Auswirkung der jedenfalls in cisalpinen Ländern aufgekommenen und sehr beliebten Dramatisierungsbestrebungen (die übrigens in gewissem Sinne auch zur Vorgeschichte der Musica reservata gehören), und das drang auch in die römische Liturgie ein und ist allgemein verbindlich geworden.

Ausdrucksgebung, indem sie sich an breite Mittelwerte hält und die Wiedergabe von Gefühlen, Worttonbildern usw. nicht bis zu den äußersten Punkten der Ausdrucksmöglichkeiten ausschwingen läßt.

Als die Organumkunst in den Kirchenwerken der Pariser Notre-Dame-Schule eine erste Stilreife der Mehrstimmigkeit erreicht hatte und nun die weltliche Motette mit dem stärker individualisierten Triplumstil die Weiterentwicklung an sich zog, und als überhaupt jener Organumkunst ein älterer Organumstil entgegengesetzt wurde, war das Verhältnis von Weltlich und Kirchlich innerhalb der Geschichte der Mehrstimmigkeit zum ersten Mal an einem Wendepunkt angelangt; die Kluft zwischen den Stilen hatte sich jedenfalls schon länger aufgetan, war durch die Auffassung der Mehrstimmigkeit als künstlerisch reichere Erscheinungsweise des Chorals etwas überbrückt worden, nunmehr aber konnte man sich über einen gewissen Gegensatz zwischen Kirchenstil und Zeitstil keiner Täuschung mehr hingeben. Von da an erscheint die Frage nach dem Kirchenstil mehrmals, besonders im 16. und 18./19. Jahrhundert; dabei ist die künstlerische Umwelt jeweils eine andere, die prinzipielle Haltung aber ist dieselbe. Es liegt hier eine historisch nachweisbare Gesetzmäßigkeit vor. An der Begründung derselben beteiligen sich Tonkunst und Liturgie in gleich bedeutsamer Weise. Die Tonkunst verkennt nicht, daß jede stilistische Neuerung von ihrem Schöpfer her zunächst noch ausgesprochen individualistische Züge trägt, meistens noch Unvollkommenheiten mitschleppt, sich erst zu einer Klärung durchringen muß und nicht selten als problematische Kunstäußerung angesehen wird. Die Liturgie aber betont vor allem, daß sich die Musik einzugliedern habe in einen Organismus, der in seinem Gehalt objektiv gültig und in seinen Formen autoritativ festgelegt und tradiert ist, der ferner sich an die kirchliche Gemeinschaft, an eine verschiedenartig zusammengesetzte Mehrheit von Gläubigen wendet. So ergibt sich die Folgerung: Ein neuer Stil muß erst in gewissem Sinne Gemeingut werden, als Ausdruck einer Zeitrichtung und als Sprachmittel einer Kommunität gemeiniglich verstanden werden; er muß erst ein überindividuelles Gepräge erhalten und gleichsam objektiviert werden, bis er einmal von der Kirche rezipiert werden kann; er muß einen Abklärungsprozeß durchmachen, den man geradezu als „kirchenmusikalisches Noviziat“ bezeichnen kann.

Die Perioden der Stilvollendung scheinen von dem soeben entwickelten Abstandsverhältnis eine Ausnahme zu bilden. Solche Perioden einer restlosen Stilvollendung, gleichzeitig auf weltlichem und kirchlichem Gebiet, hat die mehrstimmige Tonkunst seit der Organum-Periode eigentlich nur zwei erlebt: einmal am klassischen Vokalstil der musikalischen Hochrenaissance, mit den Hauptvertretern Palestrina und Lasso, sodann im symphonischen Stil der Wiener Hochklassik, mit den Häuptern Haydn, Mozart, Beethoven, wo sich Spätbarock bzw. Rokoko und Humanitätsidee die Hand reichen. Auf evangelischer Seite erzeugte der musikalische Barock seine Stilvollendung in der Periode von Bach und Händel. Die durchgängigen Stilvollendungen zeichnen sich bekanntlich durch ein innerlich gefestigtes Gleichgewicht der Stilkomponenten aus. Darum also ist die Distanz zwischen Weltlich und Kirchlich auf ein jeweils mögliches Minimum verringert; doch ist sie durchaus nicht ganz aufgehoben, wie vielfach mit dem Hinweis besonders auf Haydn und Mozart gesagt wird, die Kategorien Weltlich und Kirchlich sind keineswegs verwischt.

Anderseits bildete das im allgemeinen gültige Abstandsverhältnis kein Hindernis, daß auf dem Boden der Kirchenmusik solche entscheidende Neuerungen wie die Reservata-Haltung und die Grundlegung der Basso-continuo-Praxis bzw. die Viadanische Richtung der Monodie erwuchsen und dadurch der Entwicklungsgang der weltlichen Musik mit- und teilweise vorbestimmt wurde.

Vom Volk aus gesehen, offenbart unser Stilgesetz noch eine andere Seite. Die Kenntnis der Textgehalte und der jeweiligen liturgischen Situation bilden den einen, selbstverständlichen Teil der Voraussetzung dafür, daß die Kirchenmusik auch den breiteren Schichten der Gläubigen nahekommt; der andere Teil derselben liegt eben in jener beherrschten inneren Haltung und in der Rücksichtnahme auf die Gemeinschaft. In Kraft solcher Verfassung spricht die Kirchenmusik zu allen, zum Beter hoch und niedrig, arm und reich; so wurde sie eine soziale Macht von einer Auswirkung sondergleichen.

In der Gestaltung, wie das einzelne Werk aus der Hand des Komponisten hervorgeht, werden ihm in der Regel auch verschiedene Merkmale nationaler Herkunft mit auf den Weg gegeben. Durch jene Zurückhaltung gemäß dem Kirchenstil aber sind Sonderzüge noch nicht überbetont, so daß sie ihm das nötige Verständnis bei einer fremden Nation verschließen würden; vielmehr bietet eine solche Stilhaltung genügend Raum, daß sie im Aufnahmeland eine Verbindung mit der dortigen Kultur eingehen kann bzw. der Hörer dort auf jene Tonsprache sich unmittelbar innerlich einstellen kann. Soweit es in der konkreten Erscheinung möglich und ausdrückbar ist, trägt diese Stilhaltung eine Tendenz zu übernationaler Formung in sich. Hauptsächlich unter dieser Voraussetzung war es möglich, daß die Kunst der Niederländer und die des Barock usw. so unmittelbar zu Weltgeltung gelangen konnten; auch bei den kirchenmusikalischen Reformen des 19. Jahrhunderts gründen sich die in der weiten Welt erzielten Erfolge nicht zuletzt darauf, daß diese (in ihren besseren Schöpfungen) sich wieder zu einer reineren Sphäre künstlerischer Gesinnung und übernationaler Verständlichkeit zurückfanden.

Wir fassen zusammen: Der Kirchenstil ist das Ergebnis aus dem Zusammentreten einer innermusikalischen Entwicklung und einer künstlerischen Anpassungsfähigkeit an die Liturgie. Er verlangt einen Ausgleich zwischen der persönlichen Art des Künstlers und dem Allgemein-Gültigen in der Liturgie; er erfordert ein Hervorheben jener Ausdrucksgehalte, die auf allgemeine Gültigkeit Anspruch erheben, und ein Zurückdrängen dessen, was einer einzelhaften Seelenstimmung entspricht. Es läßt sich geradezu die Formel prägen: Allgemeine Grundlagen in kompositionstechnischer und ethischer Hinsicht + das dreifache Abstandsverhältnis als differentia spezifica = das Wesen des mehrstimmigen Kirchenstils.

Es kann jedoch ein Werk den musikalischen Kirchenstil in bester Weise durchführen, aber textliche Verstöße aufweisen (ein Zuwenig z. B. durch Auslassungen im Text; ein Zuviel durch mitvertonte Gloria- und Credo-Intonation, unpassende Wortwiederholungen), oder es kann durch seine Dimensionen den liturgischen Rahmen sprengen. Es muß also zu den sonstigen Erfordernissen auch die liturgisch-rubrizistische Korrektheit treten. Dementsprechend läßt sich die vorige Formel ergänzen: Kirchenstil + liturgisch-rubrizistische Korrektheit = die praktisch einwandfreie mehrstimmige Kirchenmusik.

Mutatis mutandis gilt dies alles auch für die evangelische usw. Kirchenmusik. Einige Hervorhebungen der dortigen Verhältnisse ergaben sich bereits im Kontext.

Die wesentlichen Punkte unserer Bestimmung der kirchlichen Kategorie sind ferner, wie kaum mehr verwundern dürfte, unmittelbar zu übertragen auch auf die kultische Musik heidnischer Hochkulturen [1], z. B. der klassischen Antike, des arabisch-islamischen Kulturkreises, der Koreaner (wohl auch anderer ostasiatischer Völker), der Inka-Indianer [2]. Hier wie dort findet sich die Einschränkung auf einen engeren Lebenskreis, die Bindung an gewisse Techniken (besonders Pentatonik) und Normen, die Sorgfalt für eine geradezu unverletzliche Tradition, allenfalls auch ein ähnliches reserviertes Verhalten bei Bildung neuerer Kultmusik. Wohl hier überall hatte bzw. hat dieses Stilgesetz durch die sich gegenseitig stützende staatliche und religiöse Ordnung sogar eine verstärkte Geltung. Ihm ist es zuzuschreiben, daß sich insbesondere bei den Hellenen nicht nur die traditionelle Festordnung der olympischen Spiele überhaupt, sondern auch ein gutes Stück konservativer Kunstrichtung forterhalten hat, zum wenigsten bis in Zeiten, wo dann literarische Berichte und einige musikalische Denkmäler von eben jener konservativen Haltung uns kundgeben (dessentwegen sind mehrere antike Gesänge auch so schwer zu datieren).

## II.

Wenn wir das weite Gebiet der allgemein-geistlichen [3] Musik mit einem ersten prüfenden Blick abzumessen versuchen, so zeigen sich zunächst Berührungen oder auch Überschneidungen mit der kirchlichen Kategorie, z. B. in den Hohe-Lied-Motetten Palestrinas und den Bußpsalmen Lassos oder in Konzertmessen wie Beethovens Missa solemnis. Auf der anderen äußersten Seite gewahren wir reine Instrumentalwerke mit programmatischem Vorwurf wie Jos. Haydns Instrumentalpassion „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ oder Beethovens Streichquartett-Satz „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in lydischer Tonart“ (op. 132); endlich ist angereiht absolute Musik mit eindeutigem religiösem Gehalt, wie Bachs Präludium und Tripelfuge in *Es* dur für Orgel oder die *E* dur-Fuge im Wohltemperierten Klavier I. Teil, von denen die erstere ein Stück mittelalterlicher Trinitäts-Symbolik musikalisch darstellt und letztere von einem Mysteriumscharakter etwa wie die italienischen Orgelwerke Alla levatione zur Messe kündet. Von freiwilliger Bindung gleich der liturgischen Musik reicht diese Stilhaltung hinüber bis zu jenen Bezirken, wo die Ästhetik eine der Fundamentalfragen der musikalischen Ausdrucksgebung erörtert,

[1] Sie sind jedoch nicht übertragbar u. a. auf die Kulte von Völkern mit ältesten und mehr primitiv verbliebenen Kulturen, bei denen das Gebet überhaupt nicht in bestimmten stehenden Formeln, sondern nach Eingebungen und Erfordernissen des Augenblicks geübt wird, wovon die Ethnologie und die vergleichende Religionswissenschaft berichten.

[2] Herm. Abert, in Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1924, S. 40. — G. Bergsträßer, Koranlesung in Kairo (mit einem Beitrag von Kurt Huber, in Zeitschr. Der Islam, XXI, 1933, S. 110—132). — Andr. Eckardt, Koreanische Musik, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, XXIV, 1930; (für uns kommen nur die dort mitgeteilten kulturechten Gesänge in Betracht). — Welche Bedeutung der Tradition in der Musikkultur der asiatischen Hochkulturen zukommt, ist neuerdings ersichtlich bei Kiyosi Takano, Theorie der japanischen Musik, in: Tohoku Psychologica Folia III, Sendai Japonia 1935 (Sonderdruck), S. 71 ff. — Raoul et Marg. d'Harcourt, La musique des Incas et ses survivances, Paris 1925.

[3] Kirchlich, Geistlich, Religiös werden oft unklar gebraucht; darum unser Ausdruck „Allgemein-Geistlich“.

nämlich, daß die Musik nur Grundgefühle, und zwar in einer nur der Musik eigentümlichen Konkretisierung (also nicht Scheingefühle), aber nicht ihre individuellen Färbungen ausdrücken kann. Zwischen diesen Eckpfosten liegen die typischen Hauptformen dieser Kategorie, die Motette (der Hauptbestand der Motettenliteratur), die „geistlichen Gesänge", Lieder und Chorwerke, Solo- und Chorkantaten, und namentlich das Oratorium mit der Unterart der Passion. Die Formen und die Stilistik variieren derartig, daß man von vorneherein darauf verzichten muß, alles auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Nur gewisse Ordnungsprinzipien sind erreichbar.

Das urtümliche und immer noch ureigenste Gebiet ist auch hier die Vokalmusik. Instrumentalwerke bedürfen mehr oder weniger eines Hinweises auf den geistlichen Charakter durch programmatische Andeutungen oder auch assoziative Gedankenverbindung. Denn die Gefühle etwa des hymnisch Feierlichen, des Mystischen, innerlich Befreienden, Spirituellen, verklärend Beseligenden usw. sind einer rein weltlichen Kunstsphäre nicht weniger eigen als der religiösen.

Bereits der religiöse Charakter als solcher ist in verschiedene Schattierungen und Grade abgewandelt, die zunächst nach ihrem Ideengehalt zu ordnen sind: einmal als Niederschlag eines bestimmten religiösen bzw. konfessionellen Glaubensbekenntnisses, ohne kultische Bestimmung, aber doch mit klarer Differenzierung von der rein weltlichen Musik, ferner als Widerklang eines allgemein gehaltenen religiösen Substrats, sei es der Fundamente unserer christlichen Kultur oder auch nur der Grundzüge einer deistischen Weltanschauung, an die sich der Begriff innere sittliche Freiheit und andere absolute geistige Werte etwa im Hegelschen Sinne anlehnen, um zum Ideengehalt der weltlichen Kategorie überzuleiten.

Auch durch einzelne Formen ziehen sich mehrere Abstufungen hin. Typisch ist hierfür das Oratorium[1] mit seinen Unterarten. Ob hier die Texte sich des Lateins oder einer Vulgärsprache bedienen, ist in der Regel eine Frage von sekundärer Bedeutung. Entscheidend ist, welche Sphäre die Komposition einhält. Das rein erbauliche Oratorium wurzelt bekanntlich auf geistlichem Boden, wie ihn namentlich die privaten Bruderschaften der Laudesi und die Kongregation der Oratorianer (gegründet von Philippus Neri) durch ihre Andachten vorbereitet haben, oder wie man ihn aus den sonstigen „Volksandachten" als gewissermaßen sekundärer Liturgie schon seit langem überall kannte. Daher kam es nun, daß bereits Frühformen von Kantate und Oratorium, die bei ihrer noch einfachen Gestaltung unmittelbar verständlich waren und beim Volke rasch stärksten Anklang fanden, auch schon zu fester Geltung gelangten und sich als Rahmenformen (natürlich aufnahmefähig für neuere Tonsprache) bis zum Schluß des Barock und teilweise sogar bis heutigentags erhalten haben. An den Considerationes (oder Meditationes) und ähnlichen Formen, die mit gewissen Umbildungen in den Ölbergandachten (am bekanntesten die von Kaspar Ett) nachwirken, wurden also Eigenheiten des strengeren Kirchenstils von formbestimmender (formfestigender) und lebensspendender Kraft. Die andere Art, das dramatische Oratorium, war und blieb eine reine Konzertform mit geistlichem Stoff, die natürlich viel engere Beziehungen zur weltlichen Musik und ihrer Weiter-

[1] Wir gelangen hier zu einer wesentlich anderen Charakterisierung als das übrigens außerordentlich verdienstvolle Buch von Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.

entwicklung, insbesonders auch zu ihrer Charakterisierungskunst, unterhielt. Dazu boten ja auch die Stoffe, die biblischen wie die hagiographischen (Heiligenleben, Legenden) unabweisbar naheliegende Anlässe; wenn z. B. in den beliebten Conversione, den Bekehrungsstücken, die Gegenüberstellung des früheren Weltkindes und des nachherigen Gotteskindes zu schildern war, fühlten sich die Komponisten mit Recht gedrängt, die entsprechenden Farben reichlich aufzutragen. Das ist nicht etwa bloß Eigenart des italienischen Oratoriums der Barockperiode; das haben bereits auch die deutschen Passionen und Volksschauspiele des Mittelalters verstanden, indem sie u. a. die typisch gewordene Figur der „lustigen" und der „bekehrten" Magdalena auf die Bühne brachten. Solche Charakterisierung ist weit entfernt, Entartung oder Veräußerlichung zu sein, sondern sie ist bedingt durch den stofflichen Vorwurf und die Stilistik der Zeit, entspricht ferner der stilistisch unbeschränkt schaltenden Kategorie des Allgemein-Geistlichen, entspringt endlich auch ebensosehr der Haltung des Volksstückes, von dem der Spruch gilt: Das echte Volksstück muß das Lachen und das Weinen in einer Tasche haben. — Auf evangelischer Seite, wo die verschiedenen Andachtsformen beseitigt waren, unterblieben solche Verfestigungen, von denen soeben die Rede war; hier floß fast alles in einen ziemlich einheitlichen Hauptstrom der Kantate. Auf dem Gebiete des Oratoriums aber erlebte die Unterart der Passion eine besondere Pflege und Ausbildung; auf sie konzentrierten sich die Entwicklungskräfte einer ganzen Gattung, auch blieb ihr der nachmittägige Gottesdienst, der Boden der sekundären Liturgie, wie wir soeben sagten, vorbehalten, so daß sie die Höhe der Bachischen Wunderwerke erreichen konnten.

Bereich und Stilhaltung der allgemein-geistlichen Kategorie hatten sich erweitert und geformt nicht nur nach der jeweiligen Entfaltung der musikalischen Kunst, sondern auch nach der Intensität, mit der eine religiöse Weltanschauung das kulturelle Leben durchdrang. Kunst- und Volksmusik liehen die Kräfte; so war es schon von Anfang an gewesen. Belege hierfür liefern einerseits die spärlichen Reste der antiken Götterhymnen und das christliche Hymnusfragment aus Oxyrhynchos, anderseits die literarischen Berichte über volksmäßige Hymnodik der Sekten der ersten nachchristlichen Jahrhunderte, oder z. B. die Kreuzestriumphlieder des Venantius Fortunatus, die im Versmaß der alten römischen Soldatenlieder gehalten sind (diese Lieder wurden zu unseren liturgischen Kreuzeshymnen)[1].

Im breiten Wellengang umfangreicher Perioden vollzog sich der Prozeß. Dabei zog sich der Gehalt, soweit wir die Sachlage innerhalb des Christentums überschauen können (etwa von der Renaissance- und stärker von der Aufklärungsperiode an), immer mehr von konfessioneller Bestimmtheit zurück, ging in eine allgemein-religiöse Charakteristik oder auch nur in ein allgemein-kosmisches Gefühl über. Es hat sich aber nicht bloß die zweite der vorgenannten Richtungen neben die erste gesellt, sondern es hat auch eine Verschiebung des Schwergewichts von der einen auf die andere stattgefunden.

Namentlich die Periode des Barock hat die geistliche Musik sehr geliebt. In dem reichen Schaffen hierfür stellten sich neue Formen ein, und überhaupt wurde

[1] Clemens Blume, Unsere liturgischen Lieder, Regensburg 1932, S. 196. Die Kreuzeshymnen sind verfaßt auf Veranlassung der hl. Radegund, einer thüringischen Königstochter, die an den Hof des Frankenkönigs Chlotar und nach Poitiers kam (Ebendort S. 190f.).

die allgemein-geistliche Sphäre bewußt als solche erlebt. Denn nachdem die mit dem Erwachen des Individualismus heraufbeschworenen religiösen Krisen überwunden waren und die alte Großkirche wie die Neukirchen Reformen und Neuordnungen getroffen hatten, ist die barocke Geisteshaltung daran gegangen, die geistliche und künstlerische Welt, die durch die Renaissance zerklüftet worden war, wieder in starker Einheit zu umfangen und alle Lebensbeziehungen wieder der Religion unterzuordnen. So wurde auch zur rechten Zeit, besonders in der Fasten, eine scharfe Grenze gegen rein weltliche Vergnügen gezogen; die Oper schwieg, dem Zauber der Illusion durch Pastorale und antiken Mythos wurde der Abschied gegeben; man entzog sich nicht länger mehr dem Ernst des wirklichen Lebens, um es bejahen zu können; aber dem sachlichen Mut zur Wirklichkeit gab man auch weiterhin ein künstlerisch verschöntes Arbeitsfeld; der seelischen Hochstimmung diente geistliche Musik, dargeboten in Privatandachten in der Kirche und in geistlichen Feierstunden. — Der neueren Zeit entspricht weit mehr die zweite Gattung, das Religiöse in allgemeiner Haltung. Das haben nicht allein der Rationalismus und seine weltanschaulichen Abkömmlinge bewirkt, sondern noch mehr die veränderte Struktur des öffentlichen Musiklebens und die Schichtung und konfessionelle Mischung des musikhörenden Publikums besonders in den Städten.

Die beiden Komplexe weisen auch ein verschiedenes Verhältnis zum Volkstum auf. Im Barock ist doch viel geistliche Musik dem Volk unmittelbar nahegekommen und zu seinem Eigenbesitz geworden. Denn dieses will das Religiöse nur in konkreten Erscheinungen seiner Konfession erfassen; es hat zuviel Wirklichkeitssinn, um sich mit abstrakten Begriffen über Religion und mit letzten Substraten und Floskeln zu begnügen. Besonders der deutsche Barock hat viele Kräfte dem Born des Volkstums entnommen [1]; darum lebt heute noch soviel von ihm fort, in weiten Landstrichen singt das Volk noch seine alten geistlichen Lieder barocker Herkunft; und Haydns Oratorien z. B., die an der Schwelle der Neuzeit stehen, haben sich im Herzen des Volkes einen Ehrenplatz errungen. — Damit kann sich die geistliche Musik der neueren Zeit bisher auch nicht im entferntesten messen. Die Scheidung von „Gebrauchs"- und Gesellschaftsmusik ist eben durch die Struktur unseres Musiklebens doch wieder sehr eindringlich geworden.

Da nun alle diese Eigenheiten so charakteristisch sind für eine Zeitlage, auch für die nationale und völkische Haltung usw., so gehört die Art, wie die geistliche Kategorie im einzelnen Tonstück zur Darstellung gelangt, wohl zu den reizvollsten Seiten im Personalstil des betreffenden Künstlers.

## III.

Was sich unter weltlicher Kultur begreift, ist nicht immer ganz gleich gewesen, deckt sich nicht in allen Jahrhunderten der Weltgeschichte. Periodenweise läßt diese die christlichen Fundamente unserer abendländischen Kultur stärker hervortreten und säkularisiert sie sich wieder mehr, um dann unter dem Einfluß einer erneuten religiösen Welle dieselbe Wandlung zu durchlaufen. Die Staatsmotetten des 15. und 16. Jahrhunderts, die Festkantaten des Barock, die Gebetsszenen in der

[1] Kurt Huber, Das Weihnachtslied in Oberbayern vor 50 Jahren. In: Staat und Volkstum usw., Festgabe für Karl Alex. v. Müller, Diessen 1933, S. 116—140.

Oper des Barock und der Neuzeit, die „Choräle“ in Bruckners Symphonien veranschaulichen diese Vorgänge, jedesmal in anderer Weise. In Stellen wie Gebets- und Kirchenszenen usw. wird meistens ein geistlicher Charakter, ein Beleg für die geistliche Kategorie gesehen. Dieser Auffassung sei nur ein Beispiel entgegengehalten: In Verdis Macbeth folgt nach der Königsmordszene eine großer Gebetschor, der bereits rein musikalisch von unheimlich beschwörender Eindringlichkeit ist, abgesehen von der ethischen Komplikation, daß er frevlerisch auch vom Mörderpaar mitgesprochen wird. Hier und in vielen anderen Fällen fragt man sich vergebens, wo die Grenze sein soll, daß in der Oper ein Gebetschor noch als der geistlichen Musik zugehörig erachtet werden kann. Vor allem die Italiener verstehen sich auf solche Gebets- und Kirchenszenen; dabei handelt es sich nicht um die religiöse Sphäre selbst, sondern es sollen dramatische Gegensätze und ethische Spannungen in vollster Kraft und Eindringlichkeit offenbar werden. Dementsprechend ist auch für uns ein solcher Einschlag in weltliche Werke als irrelevant zu betrachten; er fällt nicht aus dem Rahmen der Kategorienordnung im großen ganzen, er bedarf nicht etwa jener pietätvoll gemeinten ästhetischen Fürsorge, die ihn von der Nachbarschaft mit so unheiligen Gedanken und Empfindungen befreien und in die geistliche Kategorie einbetten will, sondern er entspricht dem metaphysischen Wesenszug, der trotz allem auch der weltlichen Kunst eigen ist.

Die weltliche Musik zeigt in Geschichte und Gegenwart eine größte Fülle von Erscheinungsformen; ihr Gebiet scheint fast unbegrenzt zu sein, steht nach allen Seiten offen. Wo immer der Lebensstil dem Kunstbedürfnis Raum gibt, weiß die Musik ihn vollwertig auszufüllen, in unzerstörbarer Lebendigkeit und schöpferischer Kraft sich den jeweiligen Verhältnissen anzupassen und den rechten Ton zu finden.

Ob es sich handelt um Volksgemeinschaft überhaupt und nationale Eigentümlichkeiten oder um Schichtung nach einfacher volksmäßiger Einstellung und gehobenem Gesellschaftsstil oder nach Land- und Städtekultur, überall hinein reicht die Macht der Töne, beglückend wie das Licht von Mutter Sonne, die auch die ärmste Hütte mit Segen heimsucht, und wie der Sonnenstrahl durch das Prisma bricht und vervielfältigt sich jeweils die Tonsprache. Von kleinen Organismen an hat sich eine Tonwelt aufgebaut, in welcher der Mikrokosmos des Volksliedes an sich nicht weniger künstlerisch vollendet ist als das weitausladende Kunstwerk einer klassischen Symphonie. Grenzen sind der weltlichen Musik, solange sie die Würde wahrt, nur dort gezogen, wo dem Kunstcharakter überhaupt Schranken gesetzt sind, Schranken nach unten und oben, die Distanzierung gegen Schund und Artistik.

Erst hier in der weltlichen Kategorie begegnen wir den großen Gattungen Vokal- und Instrumentalmusik in einer für beide urtümlichen Stellung. Die Gesangsgattung erstreckt sich originär auf jede der Kategorien, die Instrumentalmusik hat aber ein bodenmäßig begründetes Heimatrecht nur hier. (Die Frage nach dem Ursprung der Musik und den Urformen derselben, epischem Lied und Tanzlied, möge in unserem Zusammenhang außer Betracht bleiben.)

Jede dieser Gattungen hat ihre eigenständigen Stile. In der Vokalmusik erscheinen diese nicht nur nach gewissen Formen, sondern auch nach musikalischen Qualitäten einerseits als lyrisches Lied, Ballade, Arie usw., andererseits als rein-musikalische Linienführung, wortgezeugte Melodie, reiner Sprechgesang. Ebenso gelangte

die Instrumentalmusik zu einem großen Kreis von Eigenformen, gebundenen und freien, als rhythmische Musik und „Spiel"-Musik; sie erlernte spezifische Aussprachearten, angefangen von Fanfare und Singweise bis zu Phantasie, der leichte erzählende Ton und selbst dramatisch hochgespanntes Rezitativ sind ihr nicht fremd geblieben (Schumanns Kinderszenen; Bachs Chromatische Fantasie, Beethovens Klaviersonate op. 110 und IX. Symphonie); auch erfand sie für die einzelnen Instrumente eine aus deren Klangcharakter und Spieltechnik geborene Sonderbehandlung, einen ausgeprägten Klavier-, Orgel-, Geigen-, Bläserstil usw. Auch Solo, Ensemble und besonders die Polyphonie für Gesangs- und Instrumentalkörper haben sich differenziert. Die Formstile, Aussprachestile, ferner die Materialstile, wie die Ästhetik sagt, sie alle sind sui generis innerhalb der beiden großen Gattungen. Doch handelt es sich in unserem Zusammenhang nicht darum, daß sie sind, sondern daß sie erst in der weltlichen Kategorie voll zeigen, was sie sind und was sie vermögen. Ebenso ist es nicht Aufgabe, darzulegen, daß hier die Gefühlskategorien Schön usw. bis zum Erhabenen und Häßlichen bzw. Charakteristischen und die kategoriale Ausdrucksreihe Lyrik-Epik-Dramatik existieren, sondern daß ihre reinsten Typen wie auch mannigfachsten Mischungen in der weltlichen Musik viel mehr als in der kirchlichen und geistlichen Sphäre zu Hause sind.

Schon solange, daß es fast an Urzeiten grenzt, sind gewisse Instrumente „menschennahe", d. h. als Sprachmittel zu subjektiver Ausdruckgebung geeignet geworden — im Gegensatz zu objektiven Instrumenten, ferner zu Verwendung von Instrumenten in magischem Dienst —. Dem Zeitalter des Individualismus aber war es geglückt, Instrumente und Instrumentalmusik in ein engstes Verhältnis zum Menschen und seinem Seelenleben zu bringen. Der Weg hierzu war freilich lang und mühsam. Als die Renaissancemenschen zumal in der Entdeckerfreude über den Sprachcharakter der Musik vorwiegend dem Vokalstil ergeben waren, wurden der Instrumentalmusik neben ihren selbständigen Aufgaben und Formen sehr viele Vokalkompositionen angepaßt, obwohl hierbei durch die Trennung vom Text meistens der spezifische Sinngehalt verloren ging. Aber war das für die Instrumentalisten nicht zugleich die Schule das Singen zu erlernen? Denn bereits wurde auch ein außerordentlich reichhaltiges und technisch hochstehendes Instrumentarium geschaffen, das die materiale Grundlage für eigenständige Weiterentwicklung bildete. Die Barockmusik des 17. Jahrhunderts brachte eine wirkliche Scheidung der Literaturen für Vokal- und Instrumentalmusik; die Beseelung des Instrumentalklanges wurde vertieft, die Ausdrucksmöglichkeiten wurden erweitert und schließlich bis zu tonsymbolischer Nachzeichnung äußerer Geschehnisse und zur Schilderung von seelischen Zuständen und wechselnden psychologischen Vorgängen erobert. Mag auch die Instrumentalmusik heute einen breiteren Raum innehaben als die reine Gesangmusik, so ist es doch müßig zu fragen, ob dieses Rechtens ist, ob man von einer Vormachtstellung der Instrumente sprechen muß, ob die reine Gesangsmusik jetzt eingeengt ist im Vergleich zu früher. Es wäre ja auch schlimm bestellt um eine Kultur und deren Kunst, die das Empfinden für die Schönheiten und die geheimnisvolle Macht der menschlichen Stimme auch nur abstumpfen ließe, und es wäre die heutige Stellung der Instrumentalmusik sehr bedenklich, stünde sie nicht vorwiegend im Dienste seelischen Ausdrucks.

Eigenständig sind Vokal- wie Instrumentalmusik. Aber sie stehen sich nicht

konträr gegenüber. Durch die menschennahen Instrumente sind Gegensätze sogar in wundervoller Weise überbrückt. Und es drängt die beiden Gattungen sich zu gemeinsamen künstlerischen Aufgaben zu verbinden, nicht aus willkürlicher Kombination, sondern aus den materialen Verhältnissen und dem metaphysischen Wesenszug der Musik heraus, um durch die eine zu ergänzen und zu vervollständigen, was der anderen mangelt. Das Feld für die gemeinsame Betätigung aber ist weit genug, um neue Musikgattungen hervorzubringen.

Der instrumentalbegleitete Gesang nimmt eine Fülle von Gestaltungen an, von der Krousis-Technik der Antike an bis zum hochgeschraubten Orchesterlied, vom lyrischen Lied und der Ballade bis zu Melodram und dramatischer Szene. Dieser schließt sich aber auch mit den Bewegungskünsten, Orchestik und Gestus, die bereits für sich die Vereinigung mit der Tonkunst suchen, noch enger zusammen zu den „drei menschlichen Künsten“ (Tanz-, Ton- und Dichtkunst), wie Richard Wagner sagt, zum „Gesamtkunstwerk“, das auch der Mitwirkung der Gruppe der „bildenden Künste“ in gewissem Umfange bedarf. Seitdem dieses in neuerem Sinne zuerst durch die Florentiner Camerata dargestellt wurde, hat schon mehrfach das Kräftespiel der Komponenten gewechselt. Wagner hat neuerdings eine Verwirklichung gegeben, in der die Tonkunst, eigentlich die Ton-„Sprache“, am tiefsten die andern Einzelkünste durchdringt und eine fast restlose künstlerische Einheit bildet. Das ist jedoch nur die eine, aus deutscher Art geborene Gestaltung des Musikdramas. Gleichzeitig hat Verdi dem vom Zeitgeist geforderten Musikdrama aus italienischem Empfinden heraus Gestalt gegeben, mit anderer Physiognomie der Tonsymbolik und stärkerer bzw. opernmäßiger Hervorhebung des Reinmusikalischen, aber ebenfalls in vollendeter Weise. Doch die Probleme von Oper und Musikdrama sind nicht so eindeutig festzulegen, daß nicht bereits wieder neue Gestaltungen im Werden begriffen wären. Der Bayreuther Meister selbst hat darauf hingewiesen, daß die Wurzeln des Gesamtkunstwerkes in sakralem Boden ruhen. Und mit Recht hat man auch von einem liturgischen Gesamtkunstwerk in der katholischen Kirche gesprochen. Getragen wird dieses aber von der liturgischen Handlung und ist in einem anderen Sinn zu verstehen. In wesentlicher Verschiedenheit davon beruht das weltliche neuere Musikdrama mehr auf Dichtung und Musik als zentralen Kräften.

Der gesamte Organismus der weltlichen Musik hat doch einen anderen Lebensnerv als die kirchliche Kunst; hier trägt die Musik eine starke Vitalität, eine fortschrittliche Dynamik in sich. Von einer Stilperiode zur anderen wechselt der Formenkanon. Es tauchen neue Formen auf, die des öfteren aus der Sphäre des Volksmäßigen emporgehoben, nobilitiert, stilisiert, erweitert und ausgebaut werden; umgekehrt erfolgt ein Absinken von Formen und stilistischen Grundhaltungen aus der Gesellschaftsmusik in die volksmäßige Sphäre, so daß auch das Volkslied von Stilströmungen ergriffen und zuweilen, wenn es die fremden Stilelemente nicht ebenbürtig einschmelzen konnte, in seiner Echtheit sogar etwas gefährdet wurde. Wohl in der Regel sind die Formen insgesamt sinnhaltig, sinngetragen; sie sind, wie Schelling es ausgedrückt hat, etwas über eine Willkür Erhabenes, ein für das Wesen Kennzeichnendes. Das lyrische Lied z. B. stellt an die Form andere Anforderungen als die Ballade, und die Fuge andere als die Sonate. Die Klassiker vertreten nicht immer den „klassischen“ Typus einer Form. Beethoven „sprengte“ die Sonatenform, d. h.

diese in ihrer herkömmlichen und typischen Gestaltung, er setzte sie jedesmal neu gemäß dem vertieften Gehalt für dieselbe; Ähnliches gilt für Bach und die Fugenform. Das Gegenteil davon zeigt sich, wenn besonders Epigonen eine Form nicht mehr adaequat zu erfüllen vermögen und sie „aushöhlen". — Wie hingegen die materialen Grundlagen, auch die klanglichen und technischen Mittel sich verbreitern und steigern, das vollzieht sich schon seit mehreren Perioden in einem reichhaltigen Crescendo. Besonders bewundernswert ist dabei, wie der „Sinn" der Entwicklung waltet, auf den naturgegebenen Vierklang des menschlichen Stimmaterials zustrebt, von ihm aus die Satztechnik vervollkommnet, ihn auf die menschennahen Instrumente überträgt, um auch im großen Orchester den Kristallisationskern zu bilden, ferner im Tonmaterial den Vierklang und seine elementaren Funktionen erahnt und erobert und von diesen Polen aus die Unendlichkeit der Harmonien offenbart, zur „melodischen" Tonalität nun Gegenspiel und Vollendung durch die „harmonische" bringt. — Wenn es in der Ausdrucksgebung nur die oben erwähnten zwei Grundhaltungen gibt, die Darstellung von breit durchgeführten Totalaffekten und von mehreren wechselnden Affekten, so handelt es sich doch um ein unerschöpfliches Seelisches, das in immer neuen Einheiten und Kontrasten und Variierungen der Ausdrucksgebung darzustellen ist. Die Renaissance, die erste Zeit des Individualismus, weckte, wie gesagt, auch den Sprachcharakter der Musik und die ins einzelne gehende musikalische Nachzeichnung der Wortgehalte. Die Periode des Barock liebte die flächenhafte Einhaltung einer Ausdruckssphäre, die breite Durchführung eines geschlossenen Gefühlsgehaltes, dem hinwieder ebenfalls geschlossene Bilder des Kontrastes entgegengestellt wurden, wie ja auch die Behandlung des Klangkörpers im wesentlichen sich in registermäßigem Aufbau vollzog (selbstverständlich blieben betont individualistischer Schwellton und Orchester-Crescendo nicht unbenützt); in die gleiche Ausdruckshaltung wurde sogar die in einer gewissen Palestrina-Renaissance wieder eifriger gepflegte Polyphonie gedrängt, unter Ausschluß der für die Renaissance gerade charakteristischen Musica reservata. Mit dem Ende des Barock stellte sich das Bedürfnis auch nach neuer Ausdrucksgebung ein. Das Hauptgewicht wird nun gelegt auf das Bewegende, Werdende, auf eine Kunst der Übergänge, eine Darstellung der Entwicklung; in einzelnen Gliedern des Tonsatzes kommen auch plötzliche Gefühlsumschläge zur Darstellung. — In all diesen Dingen zeigt die weltliche Kategorie vielfach erst, wessen die Kunst fähig ist, extensive und intensive, wobei natürlich ein Schaffen in künstlerischer Disziplinierung, nicht nach Willkür, gemeint ist. Denn auch die Beherrschtheit ist auf profanem Gebiet anders als auf geistlichem; sie kann sich dort freier und weiträumiger bewegen.

Die Dynamik, die den Entwicklungsgang der Musik periodenweise beschwingt, ist aber weder rastlos noch gleichmäßig. Nach großen Errungenschaften sind gewissermaßen Atempausen eingelegt, an eine Stilvollendung schlossen sich noch jedesmal Klassizismus und Epigonentum an. Doch ist die Dynamik nicht gelähmt, sondern nach solchen Entwicklungseinschnitten verlegt sie ihre Wirksamkeit besonders auf den Austausch zwischen den Sphären Kunstmusik und Volksmusik. Da wirft jener Prozeß des Absinkens und Aufsteigens von gewissen Musikelementen jedesmal neue Probleme auf, im Hochmittelalter anders als im Barock, wieder anders in den Perioden der Aufklärung und der Romantik oder gar in der Gegenwart.

Wenn das letztvollkommene Schaffen unserer Großmeister, besonders vom späten Mozart und Beethoven an bis zu Wagner und Bruckner, von den Zeitgenossen nicht verstanden wurde, oder wenn in früheren Zeiten die Entwicklung von Höchstleistungen wie den Organa quadrupla oder der vokalen Chromatik des 16. Jahrhunderts absprang und nicht an sie anknüpfte, so ist es hauptsächlich deshalb, weil für den allgemeinen Gang der Dinge Entwicklungsstufen nachgeholt werden mußten, über die jene Künstler intuitiv richtig hinweggeschritten waren. Auf solche Vorstöße in musikalisches Neuland und ihre Schicksale darf sich nur selten berufen, was sein Dasein der Devise „L'art pour l'art" verdankt. Das Programm hier war doch etwas anderes, übrigens auch zum großen Teil rational diktiert; und so absolut die Formel klingt, so relativ erweisen sich ihre Kunstäußerungen; in sich uneins, soll die Devise z. B. weltflüchtigsten Symbolismus und krassesten Realismus decken. „In Zeitläuften, wo auch die Gesellschaft sich auflöst und nur die atomisierten Einzelnen übrig bleiben, wird schließlich die Kunst nur für Kenner geschaffen ... das Kunstwerk wird dementsprechend unzugänglich und nur vermittelbar, was natürlich eines Tages die Kunst selbst aufheben muß"[1]. Sie ist denn auch solcher Selbstherrlichkeit und Selbstgenügsamkeit bereits müde geworden und verlangt nach Einordnung wieder in ein höheres Lebensganzes.

Der wechselnde „Zeitgeist" und der nach ihm geformte Lebensstil verleihen der Dynamik immer neuen Schwung. Obwohl jener seit der Renaissance-Periode im wesentlichen aus der einen Kraftquelle des Individualismus schöpfte, wußte er verschiedenerlei Spielarten und dementsprechende Musikauffassungen hervorzurufen. Aber echte Musik wird nur auf den Fittichen hochgemuter Weltanschauung und Lebensauffassung emporgetragen; echt künstlerische Inspiration boten fast nur die geistesgeschichtlichen Perioden, die durch idealistische Gesinnung und ein stärkeres Gemeinschaftsbewußtsein unterbaut waren, wie die Renaissance und die kräftigeren Hauptströmungen des Barock, das lebensfrohe und empfindungsreiche Rokoko, die idealistisch-humanitäre Klassik, die gefühlsbetonte Romantik. Dagegen Rationalismus und Kunst widerstreben sich, jener vermag sie nicht zu beflügeln, wenn er auch mannigfache Spuren im Kunstgeschehen hinterlassen hat. Denn die Musik ist als die spirituellste aller Künste zu empfindsam und mit dem Leben zu eng verflochten, um über die Wandlungen in der seelischen Haltung hinwegzueilen und vom Zeitgeist nicht berührt zu werden. Musikwerke, die weltlichen in der Regel weit mehr als die kirchlichen, bilden also in mancher Beziehung einen außerordentlich feinen Gradmesser für die kulturellen und geistigen Strömungen einer Zeit. Aber auch wenn die Musik von säkularer Luft umweht ist und aus ihr den Atem schöpft, erblüht ihr, soferne sie selbst Kunst bleibt, unverwelkt das Mal metaphysischen Adels.

Wie sich die hauptsächlichsten Merkmale der weltlichen Musik in der Beleuchtung durch die anderen beiden Kategorien zeigen, dürfen wir nunmehr vielleicht dahin zusammenfassen: Selbständig ist die weltliche Musik vor allem; wenn sie auch in den Erscheinungen des realen Lebens festbegründet ist, entbehrt sie doch keineswegs eines metaphysischen Zuges; ungemein reich begabt an eigenständigen Teilgebieten, drängt es sie auch immer wieder zu gegenseitiger Verbindung derselben; eine Dynamik wohnt ihr inne, die sowohl von innermusikalischen Gesetzen als auch von Tendenzen des Zeitgeistes gelenkt wird. —

[1] Siegfried Behn, a. a. O., S. 192.

Jede der drei Kategorien hat die Stadien von größter Einfachheit bis zu höchster Stilisierung durchlaufen, ohne die Verwurzelung in Gemeinschaftsgeist und Volkstum zu verlieren. Kunstmusik und Volksmusik sind aber selbst wieder Gattungen sui generis. Wie die Musik jeder Hochkultur muß auch „die große Tonkunst Europas stets von einer Elite getragen werden und somit zum Volksganzen in einem spannungsreichen, wechselnden Verhältnis stehen; . . . das Schicksal der Musik, ihre stärkste Möglichkeit und Gefahr, beruht darin, zwischen exklusiven Höhen geistiger Schau und den elementaren Gewalten der Tiefe immer erneut einen Ausgleich schaffen zu müssen“ [1]. Die Geschichte der weltlichen Musik und neuerdings ihre Gegenwartsprobleme zeigen, wie zur rechten Zeit dieses Spannungsverhältnis eingreift und zu Lösungen heranreift. Was hier konträr wirkende Spannung und labiles Verhältnis ist und bleibt, das ist in der liturgischen Musik des Chorals bereits in eine höhere Einheit aufgegangen, ist stabilisiert zu einer Ordnung des Nebeneineinander, wenn z. B. in der choralen Missa die kunstvollsten Gebilde und die Weisen des volksmäßigen schlichten Rezitierens (vgl. die im Mittelalter von der Stilisierung freigelassenen Teile der Missa Nr. XVIII des Kyriale Vaticanum und der Missa pro defunctis, überhaupt auch die Akklamationen) und in katholischen Kirchenliedern und evangelischen Choralliedern sowohl Dur und Moll als auch die alten Kirchentöne gebraucht werden.

Jede Kategorie steht in anderer Weise innerhalb der über die Grenzen der Nationen hinausgreifenden Kulturgemeinschaft. Es hat sich aber der Begriff International während der letzten Jahrhunderte in mehrfacher, auch in kultureller Beziehung stark geändert. Es ist nicht der Stolz echter Kunst gewesen, „international“ in jenem neueren abträgigen Sinne zu sein, und ist es heute erst recht nicht, zumal nach den mancherlei Erfahrungen, die man an einem gewissen musikalischen Import und dessen gegen Geist und Blut der Nation sich versündigender Gesinnung machen mußte. Es gibt gewisse Erscheinungen, die bereits innerlich, selbst ohne Maßnahme von außen her, jedem Versuch der Einbürgerung widerstreben, die bläßliche Kopie nicht weniger als das artfremde, brutal aufdringliche Original. Jedoch die Signatur des Internationalen im guten alten Sinn des Übernationalen gehört einer reinen und hohen Sphäre an und steht auch der Musik zu. Für den Kunstcharakter ist ja auch nicht entscheidend die Kopie, die Festhaltung von Oberflächenerscheinungen, sondern die Abstraktion, die zur Wesensschau vordringt. Auf dieser Basis findet sich das ernste Schaffen für jede der Kategorien, zumal auch der kirchlichen, unmittelbar zusammen. Hier ist das Weiterschaffen, indem das Übernationale sich von nationaler Haltung, der sachliche oder technische Grundstoff von völkischem Denken und Fühlen durchdringen läßt, in bester Weise möglich, ebenso wie das Einleben in verwandte Kulturen, soweit diese innerhalb großer und übergeordneter Kultureinheiten stehen wie z. B. Kirchentum und ritterliche Sphäre im Mittelalter, die Renaissance, der Barock. Dieser Einfühlung waren „kosmopolitisch“ und auch sonst künstlerisch vielseitig begabte Naturen wie Isaak und Lasso, Händel, Gluck und Mozart in besonderem Grade fähig. Selbst das Volkslied der mittelhochdeutschen Periode hat aus dem Born international wandernder Balladenstoffe in reichem Maße geschöpft; das Volks-

[1] Heinrich Besseler, Musik des Mittelalters und der Renaissance (Handbuch der Musikwissenschaft, herausgeg. von E. Bücken), [1934], S. 129.

lied der neueren Stilperioden ist dagegen weit mehr lyrisch, gefühlsgetragen, und dadurch stärker an Nation und Boden gebunden, ohne aber, wie oben erwähnt, auf Aneignung und Umformung der übernationalen Grundhaltung des musikalischen Barock zu verzichten.

Die drei Kategorien stehen auch anderweitig in dauernder Kommunikation, jede derselben hat zu gewissen Zeiten die kunstgeschichtliche Führung innegehabt. Die Kommunikation hat sich erst allmählich gefunden, von der Basis der Kirchentonarten und vom Tonraum der Mehrstimmigkeit aus. In der Zeit der Karolinger ist sie bereits hergestellt. Nach rund einem halben Jahrhundert, soweit wir nachprüfen können, ging die Führung auf die weltliche Kunst über; seit einem annähernd gleichen Zeitraum, seit dem neuen Triplumstil wie oben erwähnt, und namentlich seit der Ars nova ruht sie im wesentlichen bei ihr. Die Kirchenmusik, die stets auch die Sprache der Zeit mitspricht, schließt sich ihr an. Wenn aber die weltliche Musik sich innerhalb eines Stilkreises erschöpft hatte, dann führte schon mehrmals die strengere Disziplin der Kirchenmusik zur rettenden Tat. Das ist der Fall gewesen zu Beginn der musikalischen Renaissanceperiode um 1500; es wiederholte sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts, da erkannte die Künstlerschaft, daß sie die Abneigung ihrer Väter und Großväter gegen die Polyphonie gründlich ablegen muß, soll die Monodie, der doch der „Kampf gegen den Kontrapunkt" den Weg geebnet hatte, jetzt nicht verdorren. Als sodann die Hauptmasse der an der übermenschlich großen Gestalt Beethovens vorbeibrandenden Musikkultur des füheren 19. Jahrhunderts in einem Formalismus zu versanden drohte — nicht zuletzt in biedermeierlicher Reaktion gegen die in der Tat unerhörten Aufregungen durch napoleonische Ära und Säkularisation —, da wurden die heilsamen Quellen der Volksmusik und der kirchlichen Vokalpolyphonie aufgesucht. Ein ähnlicher Prozeß vollzieht sich seit letzter Zeit, hier vermag die heutige musikwissenschaftliche Forschung aus dem Arsenal der Geschichte des Chorals und der frühen Mehrstimmigkeit auch neue Waffen zu liefern, um nicht nur, was an der Moderne krankhaft war, abzuschütteln, sondern auch die Krise innerlich zu überwinden. — —

Die Kategorien Kirchlich — (Allgemein-Geistlich) — Weltlich sind den anderen kategorialen Ordnungen, die für die Musik im Laufe der Zeit aufgestellt wurden, nicht nur überlegen, sondern auch übergeordnet.

Sie haben ferner mutatis mutandis auch Geltung für die andern Kunstgebiete; sie gehören den allgemeinen Kunstgesetzen an.

Noch mehr, ihnen kommt die Bedeutung eines allgemeinen Gesetzes für den Lebensstil innerlich gefestigter Menschen und Gesellschaftskreise zu. Das Leben drängt vorwärts; was an wirklichem oder vermeintlichem Fortschritt durch die Welt geht, wird aber nach denselben drei Kriterien, die sich uns für den Kirchenstil ergaben, geprüft, gesiebt, dann erst zu Dauerbesitz gemacht. Was das Verhalten der einen Kategorie insbesondere an Dynamik voraus hat, gleicht die andere durch ruhigere Werthaltigkeit aus. Religiöser und profaner Stil, beide sind allgemeiner Kulturbesitz der Menschheit.

Oder vielmehr umgekehrt: Da Musik und Kunst überhaupt ein allgemeines Menschheitsgut sind, spiegeln sich in ihr gebietsweise das weltbewegende und welterhaltende Fortschritts- und Stetigkeitsgesetz wieder. Es liegt eine förmlich kosmisch umspannende Größe in ihnen.

# Händels Orgelkonzert in *d*moll

(über: Hohelied Salom. Kap. 3, V. 1—4)

Von

Arnold Schering, Berlin

I. Als in Deutschland nach dem siebenjährigen Kriege die Tradition des Barockzeitalters in der Musik zusammenbrach, rissen zugleich unzählige Fäden zu ihrer Geistigkeit. Die mit Mozart heranwachsende Schöpfergeneration stürmte unter fliegenden Fahnen einer neuen Zukunft entgegen und ließ die Vergangenheit in immer mehr sich verdunkelndem Hintergrunde zurück. So neu und ungeahnten Lebens voll war alles, was nun kam, daß die Sprache der Altvorderen, da sie nicht mehr gesprochen wurde, nur mehr halb verstanden wurde. Nicht als ob ihr Sinn gänzlich verblichen wäre. Dazu war diese Kunst zu weltumspannend. Aber nur das von ihr blieb lebendig, was der Gegenwart die Möglichkeit ausgiebiger Selbstspiegelung bot. Im übrigen geschah mit der barocken Tonsprache, was der Sprachwissenschaftler auf dem Gebiete der Wortsprache für Zeiten kritischer Wandlungen feststellen kann: daß zwar die Sinnbedeutung der Worte, ihr Bedeutungsbegriff, im Laufe längerer Entwickelung erhalten bleibt, aber die ursprünglichen, tief im Biologischen verwurzelten Anschauungsbilder, die zur Bildung der Worte und Begriffe geführt hatten, nicht mehr gewußt und daher auch nicht mehr mitreproduziert werden. Die Worte und Wortverbindungen – ehemals höchst lebendige und verständliche Symbole — sind zu konventionellen Verständigungsmitteln geworden. Sie gestatten zwar, uns über die feinsten, vergeistigtsten Dinge zu unterhalten, treten aber in ihrer Urbedeutung — aus der Zeit nämlich, da sie noch in den sprachschöpferischen Prozeß verwickelt waren — völlig zurück. Ihre ursprüngliche lebens- und gefühlsnahe Symbolik ist durch Überlagerung mit fremden Bewußtseinselementen so gut wie ausgelöscht, und nur in seltenen wachen Augenblicken erschließt sich später überraschend ihre Verbundenheit mit den tiefsten Quellen des Lebens.

So ist es der Musiksprache Bachs ergangen, so auch, wie es scheint, derjenigen Händels. Was von ihnen im Laufe der letzten anderthalb Jahrhunderte „verstanden" worden ist, sind die großen geistigen und gefühlsmäßigen Inhalte ihrer Schöpfungen, das, was an ihnen überzeitlich und überpersönlich ist. Für Bach mußte das Sprachverständnis erst schrittweis wiedererrungen werden; bei Händel, der sich einfacher ausdrückte, genügte zunehmende Bekanntschaft. Mit der wachsenden wissenschaftlichen Erforschung ihrer Zeit und ihrer Künstlerschaft erstarkte das Verständnis immer mehr, und heute scheint es, als seien beide Meister uns im Großen und Ganzen kein Geheimnis mehr.

An dieser Überzeugung muß ernstlich gezweifelt werden. Und zwar in jener eben angedeuteten Richtung, die uns auf die Ursymbolik und Urbedeutung der musikalischen Sprachelemente weist. Was Bach mit dem „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen", was Händel mit „Er weidet seine Herde" gemeint hat, wird wohl ein jeder von uns angeben können. Tragende Idee, Affekt, Gesamtsinn sind hier

so allgemein zugänglich und infolge der Beteiligung der Singstimmen so über jedes Verkennen hinausgehoben, daß niemand fragen wird, auf welche Weise dieser Sinn zustande kommt. Im selben Augenblick aber, da das begriffsfördernde Sprachwort fällt und die Musik als „reine" zu klingen anfängt, senkt sich zwischen ihr und dem Hörer ein Vorhang; die Sinnbedeutung entfärbt sich, wird blaß oder völlig unklar. Der Hörer glaubt plötzlich im Dunkel zu stehen und beginnt die Musik, die vorher klar und eindeutig schien, vieldeutig, unbestimmt, mit Begrifflichem unvereinbar zu bezeichnen. Warum? Weil sich in diesem Augenblick der Mangel des Verständnisses für die musikalischen Ursymbole bemerkbar macht. Er kennt die Urbedeutung der musikalischen „Sprachwurzeln", die elementare musikalische „Lautsymbolik" nicht mehr und sieht sich daher einem bloßen Ungefähr des vom Tonkünstler Gemeinten gegenüber, wie wenn jemand eine Gestalt, die er vorher scharf und in allen Einzelheiten wahrgenommen, hinter einem Schleier gerade eben noch als „Gestalt" feststellt. Weit entfernt jedoch, diesen Mangel einzugestehen, glaubt der Hörer diese plötzlich eintretende Mehrdeutigkeit oder Verschwommenheit als eine natürliche Wesenheit der Musik betrachten zu müssen, ja behauptet sogar, dadurch nicht das Geringste einzubüßen, vielleicht sogar einen Vorteil zu haben. Er verweist auf den schönen Ausdruck, Musik sei „Sprache der Seele" oder „des Herzens", bei der das Eigenste und Herrlichste gerade darin bestehe, daß sie unklar, wogend, unbegrifflich, frei schwingend bleibe.

Die erste Hälfte dieser Ansicht ist ohne Zweifel richtig. In der Tat stehen dem Hörer soviel Möglichkeiten des Erspähens und Genießens musikalischer Gestaltqualitäten offen — vom primären Sinneseindruck angefangen bis zur Vergeistigung allerletzter technischer Gegebenheiten —, daß sein Interesse vollauf befriedigt werden kann und unter Umständen der Zustand höchster Wunschlosigkeit eintritt.

Wesentlich so pflegen wir heute klassische Instrumentalmusik zu hören. Die Fülle von Gestaltqualitäten, die wir als musikalisch Gebildete aus ihr herauslesen — etwa aus einer Bachschen Fuge —, ist so groß, daß jemandem, der darüber hinaus noch mehr erfragen will, mit Achselzucken begegnet wird. Und dennoch ist das Problem, ob die Instrumentalmusik über rein musikalische Gestaltqualitäten hinaus nicht noch mehr und anderes zu vermitteln in der Lage ist, keineswegs sinnlos. Die Zeit Bachs und Händels scheint darüber nicht im Zweifel gewesen zu sein. Schon deshalb nicht, weil sie die rein musikalischen Gegebenheiten des Rhythmischen, Melodischen, Harmonischen, Tonartlichen und deren unendliche Mischungen in unmittelbaren Zusammenhang mit dem außermusikalischen Begriff des Affekts brachte. Jede musikalische Gestaltqualität, so sagte sie, entspricht in gewissem Sinne einem Affektelement, ihre Kombination einem Affekt. Und nicht nur dies. Selbst Bilder aus dem Reich des Sichtbaren, Bewegungen, Handlungen, Gesten, unter Umständen sogar Dinge der Begriffs- und Vorstellungswelt hielt man für darstellbar. Nur, daß diese Lehre damals mit den Mitteln einer rationalistischen Psychologie nicht einleuchtend begründet werden konnte. Das nimmt ihr nichts von ihrer grundsätzlichen Bedeutung, die in der Erkenntnis beruhte, daß selbst den letzten und kleinsten musikalischen Elementarformen eine Ursymbolik innewohnt. Diese Ursymbolik ist zum Teil eine primär sinnliche, zum Teil eine im Laufe der abendländischen Musikentwicklung ihnen aufgedrückte geistige gewesen. Sie hat sich auf

unerklärliche, jedenfalls noch unerforschte Weise gezeugt, von Zeitalter zu Zeitalter fortgebildet, immer wieder aus sich selbst heraus ergänzt und zu historisch klar erkenntlichen Ordnungen gefestigt. Sie ist niemals kodifiziert worden, sondern hat in den Köpfen der Schaffenden wie ein Rest uralter Mysterienerlebnisse geheimnisvoll fortgelebt. Sie ist von je eigenster Bestandteil des Schöpferischen in jedem Musiker gewesen. Und wie die Größe eines Dichters wie Goethe nicht zum kleinsten Teile darin beruht, daß er hinter die letzten Schleier der deutschen Sprachsymbolik drang, so mögen wir die Größe Bachs und Händels darin erkennen, daß sich ihnen — innerhalb ihres zeitlich gebundenen Denksystems — die letzten musikalischen Ursymbole erschlossen.

Das Erforschen dieser Symbolik, dieses Sinnhaften ihrer Ausdrucksweise wird unter die Aufgaben der Musikwissenschaft aufgenommen und der pragmatischen Musikgeschichtschreibung und der Stilkunde im engeren Sinne an die Seite gesetzt werden müssen [1]. Gefordert vom wissenschaftlichen Erkenntnisdrange unserer Zeit, als Problem gestellt von allen großen Meistern des letzten halben Jahrtausends, wird die schrittweise Lösung dieser Aufgabe uns vor Ergebnisse stellen, deren Tragweite nicht abzusehen ist. Sie hat mit den Aufgaben jener Hermeneutik, wie sie H. Kretzschmar entwickelte, nur wenig gemein. Denn während diese die Deutung der Musik ausschließlich auf der subjektiven Erlebnisgrundlage des Betrachters aufbaut und dabei Halt macht, greift die Symbolkunde, ohne sich des Anteils des Subjektiven ganz zu entschlagen, auf die historischen Voraussetzungen musikalischer Sinnbildung zurück. Sie untersucht, welche Sinnbezirke eine Zeit musikalisch zu verdeutlichen strebte, welche Mittel sie dabei anwandte, welche Wandlungen des Symboldenkens sich vollzogen, und wie weit diese Dinge als Erkenntnisquelle überhaupt zu werten sind. Dadurch, daß sie außer der inneren Erfahrung des Betrachters auch die historischen Tatbestände musikalischer Sinngebung entscheidend mitsprechen läßt, vermag sie günstigenfalls auch dort zu gesicherten Feststellungen zu kommen, wo (wie etwa in der mittelalterlichen Musik) der subjektiv eingestellte Hermeneut die Feder niederlegen muß. Alle Deutung auf den Affektbegriff zu beschränken, hieße die Reichweite der musikalischen Phantasie unterschätzen. Denn das Bereich der Gefühle und Affekte, die qualitativ selbst wieder in unzähligen historischen Abstufungen erscheinen, ist nur ein Teilbereich jener vielen Sinngebungen, die sich in Musik aussprechen können. Neben der Gefühlssymbolik hat von je eine verzweigte Vorstellungssymbolik bestanden, die zu Zeiten, wenn nicht alles täuscht, jener sogar übergeordnet gewesen ist. Sie zu erkunden, bedarf es eines Eindringens in das Vorstellungsleben der einzelnen Zeitalter, einer Erhellung derjenigen geistigen Bezirke (z. B. des Religiösen), aus denen die Künstler wesentliche Antriebe ihres Schaffens empfangen haben. Diese Erhellung bedeutet nichts Unmögliches, da Dichtung, Malerei, Plastik, Baukunst, die von ganz derselben Vorstellungswelt zehrten, eine Fülle von Hinweisen geben. Wäre in der Musikliteratur aller Zeiten wirklich nur dasjenige an Vorstellungsmäßigem zu Musik geworden, was sich durch gesungenen Text kundgeben ließ, dann müßten ganze, große Gebiete der Phantasie

[1] Diesen Gedanken sprach ich schon früher einmal aus; vgl. den Bericht über den III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle (1927), Stuttgart 1927, S. 387.

für den Musiker brach gelegen haben. Es läßt sich schon jetzt andeutungsweise sagen und soll der Gegenstand einer künftigen Studie sein, welche religiöse Vorstellungswelt z. B. in den Kirchensonaten und Kirchenkonzerten der italienischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts oder in der deutschen Orgelmusik der gleichen Zeit lebendig geworden ist, wie nicht nur die Weihnachtshistorie, sondern auch Passion, Auferstehung, Himmelfahrt nebst anderen religiösen Geschichten, Gefühlen und symbolischen Gedankenkreisen in die instrumentale Musik eingegangen sind. Was wir heute an dergleichen Zeugnissen kennen (von Biber und Corelli an bis zu den von Carpani beschriebenen Haydnschen Passionssymphonien) ist anscheinend nur ein geringer Bruchteil dessen, was die Phantasie der Musiker mit derselben Inbrunst und geistigen Klarheit geschaut hat wie die der bildenden Künstler. Hat sich neben der Stilkunde erst einmal eine ihr gleichgeordnete musikalische Symbolkunde herausgebildet, die — um nur eins zu erwähnen — für die jedem Musikhistoriker bekannte gemeinsame Themenwelt der Zeitalter die ihr entsprechende Symbolwelt nachweist, dann kann eine Vertiefung der musikhistorischen Forschung nach der geisteswissenschaftlichen Seite nicht ausbleiben. Eine Fülle von Problemen, die bisher entweder überhaupt ungelöst geblieben sind oder eine formalistische Scheinlösung erfuhren, rückt ins helle Licht des geschichtlichen Bewußtseins und wird das Gegenwartsbild der Entwicklung entscheidend umformen.

II. Mit welchen Methoden die Forschung ihrem Gegenstande am erfolgreichsten begegnen wird, muß die Zukunft lehren. Jedes Zeitalter bedarf einer besonderen Einstellung, da nicht nur die musikalische Symbolgebung als solche, sondern auch die sie erzeugende Geistigkeit sich in den Jahrhunderten gewandelt hat. Anfänge sind längst gemacht, ohne daß sich eine einheitliche Zielsetzung erkennen ließe. Am weitesten ist man bei Bach und Wagner vorgedrungen. Die Stellung zu den Wiener Klassikern ist noch ungeklärt. Indessen darf ich an diesem Orte auf meinen Versuch einer neuen Deutung Beethovenscher Werke deshalb verweisen, weil die dort geübte Methode uns auch bei Händel ein Stück vorwärts zu bringen verspricht[1]. Es ist da von der von den Zeitgenossen überlieferten Tatsache ausgegangen, daß Beethovens Kompositionen von großen Dichtungen der Weltliteratur angeregt worden sind. Da der Meister selbst in der Mehrzahl der Fälle diese poetischen Vorlagen verschwiegen hat, besteht die Aufgabe, sie aufzufinden und damit einen „Schlüssel" für die Charakteristik und Symbolik der Tonwerke zu bieten. Das erscheint nicht unlösbar, setzt aber eine noch schärfere Untersuchung der musikalischen Personalsprache Beethovens als bisher und damit der ihm als Künstler eingeborenen Symbolvorstellungen voraus.

Die Möglichkeit, diese Auffassung auch an Händel heranzutragen, ist gegeben und soll in den folgenden Zeilen zur Beurteilung gestellt werden. Es handelt sich um die Deutung des vierten Orgelkonzerts (*d* moll) aus der als op. 7 erschienenen zweiten Sammlung der Orgelkonzerte. Sie ist nach Chrysanders Vorwort im 28. Bande der Gesamtausgabe um 1760, also erst nach Händels Tod, erschienen[2]. Ich nehme mit aller Bestimmtheit an, daß es über Verse aus dem Hohenliede

[1] Beethoven in neuer Deutung, Leipzig 1934.
[2] Die bekannte, viel gespielte Komposition steht auf S. 115ff.

der Bibel geschrieben ist. Der Nachweis knüpft sich zwar an dieselben Voraussetzungen, die ich schon in der Beethovenschrift zu solchen geisteswissenschaftlichen Untersuchungen angemerkt habe, und wird nur diejenigen überzeugen, die nicht überhaupt solche Schlüsselfragen von vornherein ablehnen. Aber er erscheint mir doch so einwandfrei stützbar, daß ich die Mitteilung nicht scheue.
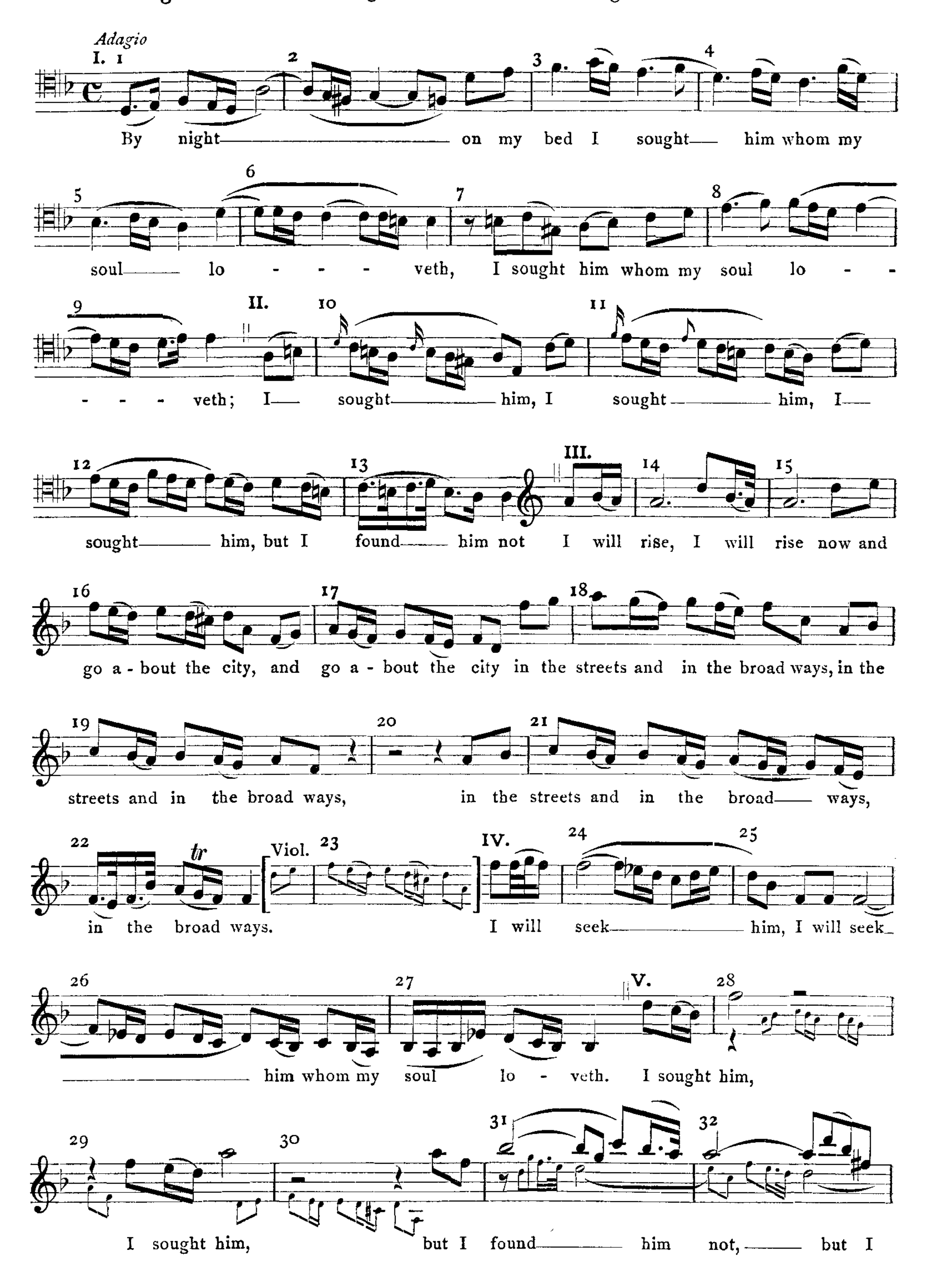
Die Komposition Händels besteht aus drei Sätzen, deren erster eine so fremde Struktur und einen so sonderbaren Stimmungszauber besitzt, daß jeder aufmerksame Zuhörer sich die Frage nach seiner Bedeutung vorlegen wird. Er hat im Ganzen sieben deutlich von einander sich abhebende, aber motivisch verwandte Teile, deren Charakter und Anordnung vom Standpunkt formalistischer Musikbetrachtung völlig unerklärbar bleiben. Ihre Bindung muß solange als rätselhaft erscheinen, als die dichterische Idee, die Händel bei der Konzeption leitete, nicht erkannt ist. Diese aber ist folgende. Die sieben Teile entsprechen mit fast pedantisch zu nennender Genauigkeit ebensoviel Sprachsätzen der ersten drei Verse aus dem 3. Kapitel der biblischen Dichtung. Diese Verse enthalten die ergreifende, schon in den Hoheliedmotetten des 16. Jahrhunderts nie übergangene Stelle: „Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebet! Ich suchte, aber ich fand ihn nicht . . ."[1]. Die Entsprechung von Text und Musik geht aus der folgenden Gegenüberstellung hervor, wobei die kleinen römischen Zahlen in der Mittelspalte die sieben Abschnitte im ersten Satze bedeuten.
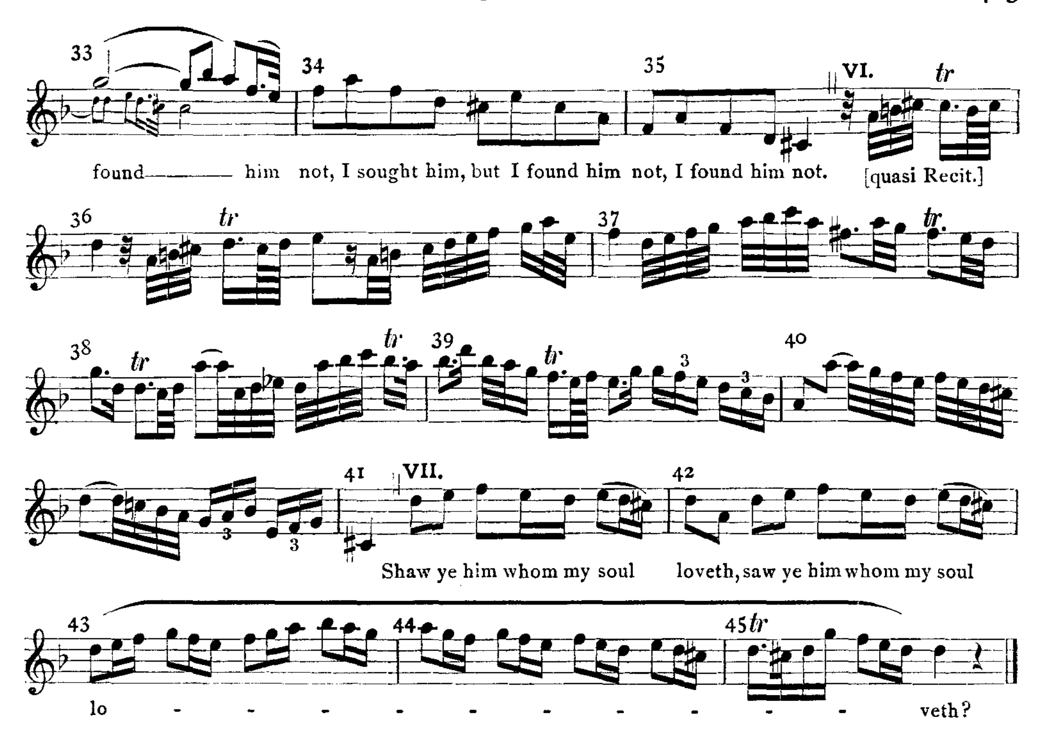
| *Salomon's Songs*<br>*Chapter 3* | Orgelkonzert 1. Satz (Taktzahlen) | Hohelied Salomonis<br>Das 3. Kapitel |
|---|---|---|
| *1. By night on my bed I sought him whom my soul loveth.* | (I)<br>1—9 | 1. Des Nachts auf meinem Lager suchte ich, den meine Seele liebet. |
| *I sought him, but I found him not.* | (II)<br>10—13 | Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. |
| *2. I will rise now and go about the city in the streets, and in the broad ways* | (III)<br>14—23 | 2. Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen |
| *I will seek him whom my soul loveth.* | (IV)<br>24—27 | und suchen, den meine Seele liebet. |
| *I sought him but I found him not.* | (V)<br>28—35 | Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. |
| *3. The watchmen that go about the city found me, to whom I said:* | (VI)<br>36—40 | 3. Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umgehen: |
| *Saw ye him whom my soul loveth?* | (VII)<br>41—45 | Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebet? |
| *4. It was but a little that I passed from them, but I found him whom my soul loveth:* | 2. Satz | 4. Da ich ein wenig an ihnen vorüber war, da fand ich, den meine Seele liebet: |
| *I held him and would not let him go, until I had brought him into my mother's house, and into the chamber of her that conceived me.* | 3. Satz | Ich halte ihn, und will ihn nicht lassen, bis ich ihn bringe in meiner Mutter Haus, in die Kammer der, die mich geboren hat. |

Erster Satz. Um mich schnell mit dem Leser zu verständigen, gebe ich weiterhin die führende Melodiestimme des ersten Satzes mit dem von mir unter-

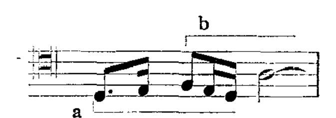
[1] In der Vulgata: „*In lectulo meo per noctes quaesivi, quem diligit anima mea, et non inveni* . . .". Für Händels Komposition kommt natürlich der englische Bibeltext in Frage.

gelegten englischen Text. Er soll die überraschende Logik des mit der Dichtung parallel gehenden musikalischen Aufbaus erläutern und zugleich zeigen, daß eine Beeinflussung der Motiverfindung durch das Wort stattgefunden hat.
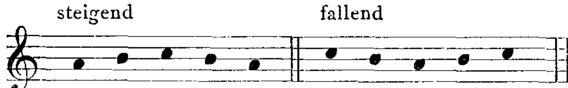





Abschnitt I (Takt 1—9). Als Kernmotiv, das dem ganzen Satze seine Einheit aufdrückt und in der Dichtung dem Begriff des Suchens entspricht, hat zu gelten:




Man wird es das „Suchmotiv“ nennen dürfen. Gilt es in den ersten fünf Takten zunächst dem bloßen Gedanken des Suchens, wie er gleichsam dem Traum der Schlafenden entsteigt, so gewinnt es mit seiner ersten Hälfte (a) in den Takten 10ff., 16ff., 41ff. die Symbolik geschäftigen Umhergehens. Erinnert man sich der schon von Athanasius Kircher, dann von Mattheson[1] erklärten Figur des sog. *Circolo mezzo* (Halbzirkel):




in der die alte Zeit eine Rundbewegung nicht nur sah, sondern auch hörte, so wird diese bis zu Beethoven beharrlich weiterüberlieferte Symbolik ganz klar[2]. Der Zufall will es, daß Kircher[3] diese von ihm *Kyklosis* genannte poetische Figur an

[1] Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 116f.

[2] Wurden beide Halbzirkel miteinander verbunden, also gleichsam zu einer Sinuskurve zusammengelegt, wie das z. B. in Beethovens „Freude, schöner Götterfunken“ der Fall ist, so lasen die Musiker eine Kreisbewegung heraus. Ich bin dieser eigentümlichen Symbolik an anderer Stelle weiter nachgegangen.

[3] *Musurgia universalis*, Rom 1650, S. 145: „Kyklosis sive Circulatio, quae voces quasi in circulum agi videntur serritque verbis actionem circularem exprimentibus“.

ebendemselben (!) Worte des Hoheliedkapitals erläutert, dem sie bei Händel gilt, nämlich indem er auf die so geartete Rundfigur bei dem Worte *circumibo* des Satzes „*Surgam et circumibo civitatem*“ (2. Vers, „Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen“) in einer Motette des Philippus de Monte verweist[1]. Ihre Bedeutung als Symbol des Umhergehens, des sich hier- und dorthin Bewegenden ist also auch für Händel gesichert. In Takt 24 (2. Hälfte, Orgeldiskant) erscheint sie sogar fallend.

Den zweiten Ausschnitt (b) des Hauptmotivs mit der aufspringenden Quinte benutzt Händel in den Takten 27—29 und betont damit das Moment des Erregtseins.

Zu der hiermit gewonnenen Symbolik des Vorspiels tritt eine ebenso überzeugende zweite. Sie ist mit dem langsamen, dunklen Weben des Anfangs gegeben. Es herrscht Nachtstimmung. Die Instrumentation: geteilte Violoncelle mit Fagotten zu tiefer Baßführung ist für alle nächtlichen, düsteren Szenen bei Händel bezeichnend. Sie erscheint im Vorspiel zum 3. Akt von „Semele“, wo der in seiner Höhle schlafende Somnus geschildert wird (Bd. 7, 153), im Vorspiel zum „Allegro“ (Bd. 6, 1), wo Melancholie und Mitternacht gleichgestellt werden, im Akkompagnato der nächtlichen Hexenszene im 3. Akt des „Saul“ (Bd. 13, 197) und in der Nachtszene des 2. Akts von „Ottone“ (Bd. 66, 68), wo beidemale geteilte Fagotte zum Grundbaß musizieren. Diese Klangsymbolik, zu der sich auch Beispiele aus der Hamburger Oper beibringen lassen, ist ohne Zweifel ehemals sofort verstanden worden. Wenn derlei langsam und gedehnt zu klingen anhub, antwortete des Hörers Phantasie automatisch mit derselben Vorstellung von „Nacht“ oder „Dunkel“, wie beim Erklingen dieser beiden Worte selbst. Der Eindruck ist noch heute lebendig und überzeugend; die Seltenheit des Erscheinens innerhalb der Händelschen Klangwelt hebt ihn in die Sphäre des Außergewöhnlichen. Ein solcher Einfall kommt einem Komponisten nur, wenn die Phantasie einer ganz bestimmten Vorstellung gehorcht[2].

Und weiterhin. Die Tonart ist *d* moll. Mit langsamer Bewegung (Largo, Larghetto, Adagio) verbunden, hat sie bei Händel jedesmal den Charakter des Bedrückten, Verhaltenen, Resignierten[3]. Langsam nur lösen sich die Stimmen aus
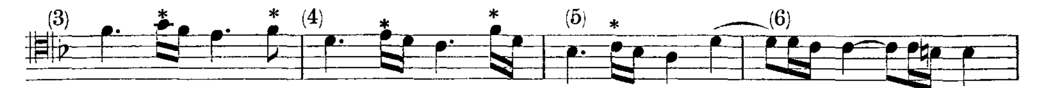
---

[1] Die Motette befindet sich unter den bis jetzt veröffentlichten Stücken der Gesamtausgabe des großen, 1603 gestorbenen Niederländers noch nicht.

[2] Das Adagio ist noch in einer anderen, früheren Fassung (doch ohne die beiden folgenden Sätze) in einer Abschrift Schmidts erhalten (Bd. 48, 51), in der eine zweite Orgel mitwirkt. Außer den Bässen aber hat diese nur (von Takt 10 an) teils das erste, teils das zweite Violoncell (bzw. Fagott) mitzuspielen und bei den isolierten Akkorden dreinzuschlagen. Alles deutet darauf hin, daß diese zweite Orgelstimme bloßer Ersatz für die Fagotte in einem besonderen Falle hat sein sollen, als solche nicht zur Hand waren. Daher erklärt sich auch, warum nur das Adagio, nicht aber auch die andern Sätze in dieser Fassung vorhanden sind; denn im Mittel- und Schlußsatz schweigen die Fagotte, brauchten also nicht ersetzt zu werden. Irgendwelche selbständige Bedeutung hat jedenfalls die zweite Orgelstimme nicht. Es könnte mißverstanden werden, wenn Fr. Chrysander im Vorwort zu Bd. 28 von einem „Konzert für zwei Orgeln mit Orchester“ spricht und das Ganze für ein „Experiment“ Händels hält.
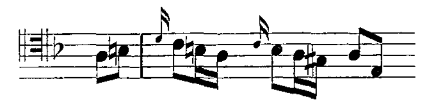
[3] Aber schwächer als *c* moll oder gar *f* moll. Händels Tonartencharakteristik ist keine absolute, sondern eine relative, insofern durch schnelleres Zeitmaß (Moderato, Allegro, Vivace) und die dann gewöhnlich auch veränderte Themencharakteristik eine Färbung des Grundaffekts eintreten kann. (Vgl. dazu den dritten Satz des Konzerts.) Auch durch die Instrumentation wird er oft verstärkt oder abgeschwächt. Unser Beispiel oben zeigt nach allen Richtungen hin das normale Ethos von *d* moll.

dem Klangdunkel des tiefen unisonen *D* des Kontrabasses und der Orgel. Mit Vorhalten, Bindungen, Übersteigungen und Überstülpungen, schwer, ziehend und durchweg mit leiser Tongebung bewegen sie sich dahin. Daß es sich um etwas Sehnendes, Unbefriedigendes, ja Quälendes handelt, verraten die schluchzenden halbtaktigen Auftaktsmotive (*) in 3—5:




und das Seufzen in Takt 6. Auch das *c—gis* in Takt 7—8 prägt sich stark ein. — So also malt Händel den zwischen Schlafen und Wachen schwankenden Zustand der liebenden Braut, die sehnend ihren Geliebten sucht: webende Nachtgedanken!

Abschnitt II (10—13). Wie einsam und verlassen die Harrende sich fühlt, ist nachdrücklich und nicht weniger als viermal dadurch angedeutet, daß die auftaktigen neuen Abschnittanfänge in 10, 14, 24, 28 unbegleitet anheben. Zum ersten Male geschieht dies beim Auftreten des erweiterten, jetzt etwas belebteren Suchmotivs in Takt 10. Wenn hier das erste Violoncell die verzagt klingende Figur mit den schmachtenden Vorhalten anstimmt:



darauf das zweite Violoncell sie nachahmt, und beide nun in süßen Terzenparallelen zusammengehen[1], dann mag sich die Hörerschaft Händels einer gewissen Rührung nicht haben entziehen können. Das unter Tränen gesprochene: „Ich suchte ihn, aber ich fand ihn nicht" war mit seinen Ausdrucksmitteln kaum schärfer darzustellen. Auch der Nachsatz (12—13) trägt das Innige des Inhalts — das Vergebliche des mit der Seele Suchens — deutlich zur Schau.

Abschnitt III (14—23). Die Liebende will aufstehen und den Geliebten suchen gehen. Bisher sprach das Herz gleichsam mit sich. Jetzt ruft es zur Tat. In diesem Augenblick beginnt zum ersten Male die Orgel solistisch zu sprechen: „*I will rise!*" Ihre Stimme hat Lage und Klang einer hellen Frauenstimme, und da es jetzt Tag geworden, verschwinden auch die Nachtgedanken der tiefen Instrumentenklänge. Wiederum wird man die Genialität bewundern müssen, mit der die Poesie des Augenblicks in eine schlichte und doch übervolle musikalische Symbolik aufgefangen ist. Aufs neue packt die Vorstellung der grenzenlosen Verlassenheit, die nur in ein paar mitleidig seufzenden Nebenfiguren (14,15) Widerhall findet, aufs neue die rührende, hilflos klingende Sexten- und Terzenmelodik des Suchmotivs. Mit arienhafter Schärfe der Deklamation sind die Worte darunter gedacht. Die Violinen trösten und ermuntern (20)[2], so daß der Nachsatz (21—22) das zuversichtlich angeschlagene *F* dur, von hoher Lage herabkommend, nunmehr hoffnungsvoll bekräftigen kann. Den Zuruf der Violinen in 23 wird man sich als kräftigere Aufmunterung im *mf* denken dürfen.

[1] Quantz würde hier von „schmeichelnden" oder „zärtlichen" Figuren gesprochen haben.

[2] Die Händelausgabe gibt ihnen ein originales *p*, was die Zartheit der Empfindung steigert.

Abschnitt IV (24—27). Dort, auf Straßen und Plätzen, will sie ihn suchen, fährt der Text fort. Diese Rede steht in kräftig betontem *B* dur. Beides, ihr Inhalt und die Tonart, bilden gewissermaßen das Zentrum des Stückes, sie werden später kein zweites Mal wieder berührt. Das eigentliche Suchmotiv liegt in den Violoncellen, während die Solostimme in freiem, schönem Bogen darüber hindeklamiert „*I will seek him*", einmal in der Höhe, einmal in der Tiefe, wie es Suchende wohl zu tun pflegen. Daß der schöne Abschluß in 27 melodisch dem Abschluß in 22 entspricht, liegt in der jetzt noch stärker empfundenen Sicherheit des Gefühls.

Abschnitt V (28—35). Aber das Ergebnis ist sehr traurig: sie suchte, aber sie fand ihn nicht. Aus der so sicher gewonnenen Tiefe der *B* dur-Kadenz steigt keine Erfüllung. Beinahe hart, jedenfalls erregt, setzt die Stimme mit dem wiederum einsamen Rufe „*I sought him*" in der Höhe ein. Die Violinen rufen schüchtern fragend dazwischen. Noch erregter, noch härter wiederholt sich der einsame Ruf, der nun wieder nach *d* moll zurückführt, und es beginnt (offensichtlich mit Crescendo beabsichtigt) eine leidenschaftliche Episode zu den Worten „*but I found him not*" [1]. Sie und mit ihr das völlige Zusammenbrechen der so liebenswürdig geschilderten bräutlichen Gestalt in 34—35 bedürfen kaum des Kommentars. Hier spricht Händel, der Seelenmaler großen Formats, und er spricht eine Sprache, die auch den verbildetsten Musiker unserer Tage etwas von ihrer Deutlichkeit ahnen lassen muß.

Abschnitt VI (35—40). Am Ende des vorigen Abschnitts war sowohl in der Dichtung wie in der Musik ein Ziel erreicht. Die Katastrophe war hereingebrochen und besiegelt. Mit Vers 3 folgt die Schilderung, was geschah, als die Verzweiflung die Höhe erreicht hatte: die Wächter, die in der Stadt umhergehen, fanden die Unglückliche. Es mag als ein feiner Zug Händels angesehen werden, daß er die „erzählenden" Worte dieser ersten Vershälfte nicht in Musik setzte. Die „Wächter" hätten ein neues Motiv erfordert, während das „Umhergehen" mit dem (früher auf die Liebende bezogenen) Rundmotiv hätte bestritten werden müssen, was beides zu Unklarheit geführt hätte. Vielmehr wird das dramatische Bild aufgegriffen, unter dem sich die Verzweifelte dem Anblick der Wächter darbot. Denn in dem, was jetzt die Orgel in gewaltig daherrezitiertem Monolog vorträgt, liegt die Schilderung eines fassungslos über das Normale hinausgreifenden, an sich selbst irre gewordenen Gemüts. Die Zeit Händels, feinfühliger als die unsrige im Deuten so feiner Züge, mag darin etwas wie einen Wahnsinnsausbruch erblickt haben. Die trotzigen Anläufe, die Heftigkeit ihrer Wiederholung, die bebenden Triller, das Zackige, Wirre der Linie, das unbändige Sichhinabwühlen in die Tiefe, — das kann im Gegensatz zu allem Dunklen, Zarten, Gesetzten, das vorherging, nur als voll beabsichtigte Darstellung einer dramatischen Aufwallung entfesselter Lebensgeister aufgefaßt werden. Nicht anders mag der Gegenstand von einer der großen Sängerinnen Händels in einer Oper behandelt worden sein. Jedenfalls erhält durch unsere Deutung diese merkwürdige, bisher ganz unerklärbare Stelle stärkste symbolische Eigenkraft. Ihr Erscheinen in diesem Zusammenhang ist tief im Texte des Hoheliedverses verankert.

Abschnitt VII (41—45). Von den Wächtern überrascht, faßt sich die vor Liebesschmerz Tobende und spricht sie an: „*Saw ye him whom my soul loveth?*"
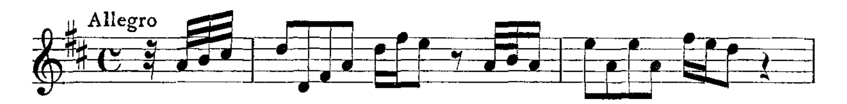
---

[1] Ich darf bemerken, daß diese Stelle es war, die mir den poetischen Schlüssel an die Hand gab.

Daß sie dabei wieder an ihr Suchmotiv (41) anknüpft, ist nicht nur musikalisch, sondern auch psychologisch begründbar. Zugleich wird das Wort „liebet" mit einer den Ausdruck ins Überschwengliche steigernden Koloratur versehen und durch Teilnahme des ganzen Orchesters zu einem letzten großen Aufschwung gestaltet.

Hochinteressant ist, daß Händel in der obengenannten ersten Fassung des Adagios dem 45. Takte noch weitere neun auskomponierte hat folgen lassen, die im Geiste der einleitenden gehalten sind, also auf das Suchen und Nachtweben des Anfangs zurückgreifen. Offenbar entsprangen sie dem Bedürfnis nach Abrundung des Satzes, und es läßt sich nicht leugnen, daß sie, rein musikalisch betrachtet, eine gewisse Abgeschlossenheit in das Tonbild bringen. Händel hat aber diese neun Takte alsbald mit eigener Hand durchstrichen und durch die beiden spannenden Adagiotakte mit der phrygischen Kadenz ersetzt. Er überzeugte sich, daß ein Zurückkommen auf die sentimentalen Nachtgedanken das bis dahin so scharf herausgestellte Programm nur verdunkle. In der Tat weiß die Dichtung nichts von einem solchen Rückfall, sondern drängt im Gegenteil vorwärts. Wir stehen mithin vor der bemerkenswerten Tatsache, daß Händel mehrere Takte von schöner musikalischer Eingebung unterdrückte, um nicht aus „rein musikalischen" Gründen gegen die Logik der dichterischen Vorlage zu verstoßen. Eine andere Ursache läßt sich nicht entdecken.

Zweiter Satz, Allegro *D* dur, ₵. „Da ich ein wenig an ihnen vorüber war, da fand ich, den meine Seele liebet." Diese abermals mehr berichtenden Worte durch die Orgel deklamieren zu lassen, ging nicht wohl an. Das „*It was but a little* . . .", an den Anfang eines neuen Satzes gestellt, würde sinnlos geworden sein, während seine Unterbringung noch am Ende des ersten zu einer Trennung von dem viel wichtigeren Nachsatz geführt hätte. Auf diesen aber kam Händel begreiflicherweise alles an. Der unbeschreibliche Jubel, den das Finden hervorruft, das helle, jetzt wolkenlose Glück der Finderin über die ihr entgegentretende Gestalt des Geliebten, — das war der würdige Gegenstand eines Allegros:

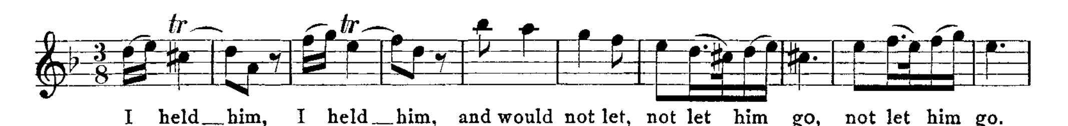



Wer um diese Sinnwendung Bescheid weiß, wird in der mit quasi-Fermate auslaufenden phrygischen Halbkadenz des voraufgehenden Satzschlusses recht wohl die erwartungsvolle Spannung hineinfühlen dürfen, die dem Augenblick des Findens vorhergeht. Dieser selbst ist mit letzter, überzeugender Unmittelbarkeit wiedergegeben. Wenn dieses *D* dur mit der kleinen vom Rezitativ her bekannten Anlauffigur hereinbricht, ist aller Harm vergessen. Daß das thematische Material einem Stück von Telemann entlehnt ist[1], ändert an der Tatsache nichts, daß die Musik an dieser Stelle von eindringlicher Frohwirkung ist. Händel disponiert zudem anders als Telemann, d. h. ganz im Sinne seines Programms. Hell, wie zwei Freudenfanfaren werden die beiden sich ergänzenden Anfangsmotive hinausgejauchzt. Und zwar von der Orgel allein, da sie, wie sich gezeigt hat, die eigentliche symbolische Vertreterin

[1] Aus „Musique de Table"; vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 61/62, S. 94 und die auf Händels Entlehnungen bezüglichen Bemerkungen M. Seifferts im „Bulletin de la société musicologique" IV, S. 26f.

der handelnden Braut gewesen war. An ihrem Glück nehmen die Streicher wie eine Schar sich jetzt Mitfreuender teil[1], ausgenommen die dunklen Gewalten der Violoncelle und Fagotte, die von diesem Augenblick an — sollte das wirklich nur Zufall oder bloße Laune des Komponisten gewesen sein? — vollkommen verschwunden sind und auch im dritten Satz nicht wiederkehren. Auch ist offenbar, daß Händel die jungfräulich-liebenswürdige Gestalt hier nicht plötzlich ins Große hat heben, sondern bei der anmutigen Kindlichkeit des ersten Satzes hat belassen wollen. Ihr nicht endenwollendes Scherzen und Kosen bleibt bei einem unschuldigen Spiel mit Dreiklängen, einem Spiel freilich, das den Organisten anlockt, die von Händel zur Improvisation angemerkten Stellen weiterhin glänzend auszustatten. Der Begriff des Konzerts als geistiges Widerspiel von Solo und Tutti ist jedenfalls auch poetisch aufs sinnreichste verkörpert.

Dritter Satz, Allegro *d* moll, 3/8. Nach dem Freudensturm kehrt Ruhe und frohe Entschlossenheit ein:




Anders klingt jetzt das *d* moll als im ersten Satze. Kraftvoll, sicher, voller Zuversicht sprechen die Tuttiphrasen den Sinn der Rede aus, während das im zweiten Satze gewonnene Glücksgefühl in den Soli der Orgel weiterschwingt[2]. Ob freilich der Satz ursprünglich auf die untergelegten Worte der Dichtung erfunden ist, könnte bezweifelt werden. Er kehrt an nicht weniger als vier anderen Stellen bei Händel wieder: a) als Klavierstück („Lesson"; Bd. 48, 191); b) in der dritten Suite (*d* moll) der ersten Sammlung der Klavierstücke (1720; Bd. 2, 21); c) im Oboekonzert *D* dur (Nr. 6 der Concerti grossi op. 3; Bd. 21, 57); d) als Schlußteil der Ouvertüre zum „Pastor fido" (1712; Bd. 59, 11). Möglicherweise ist der Suitensatz die älteste Konzeption[3]. Dabei sind zwei Fälle denkbar. Entweder, daß Händel schon damals die betreffende Stelle der Dichtung im Sinne hatte; oder daß ihm ein Text vorschwebte, der nach Wortfassung und Sinn einen Gedanken ausdrückte, der mit dem poetischen Satze aus dem Hohenliede eng verwandt war. Die Möglichkeit, eine Melodie mit verschiedenen gleichberechtigten Texten zu belegen,

[1] Sind es, symbolisch aufgefaßt, die „Töchter Jerusalems", die hernach in Vers 5 als Gespielinnen der bräutlichen Freundin beschworen werden?

[2] Daß Händel diese Soli nur als Skizze gegeben und mit harmonischer Ausfüllung durch den Spieler gerechnet hat, ist selbstverständlich.

[3] Das doppelsätzige Oboekonzert, dessen zweiten Satz das *d*-moll-Stück ausmacht, ist ein sehr merkwürdiges Gebilde. Beide Teile sind so wenig aufeinander abgestimmt, sowohl im Charakter wie in der Besetzung, daß man annehmen möchte, nicht Händel selbst, sondern der Drucker Walsh habe sie nach verschiedenen Vorlagen des Meisters zu einem „Concerto" zusammengestellt, vielleicht in der Absicht, das halbe Dutzend der Nummern dieses Opus voll zu machen (der erste, in *D* dur stehende Satz war schon als Einleitung zu einer Szene des „Ottone" [1722; Bd. 66, 23] verwendet worden). — Ob der „Pastor fido" des Jahres 1712 bereits das *d* moll-Stück besessen, ist fraglich, da (nach Chrysanders Vorwort in Bd. 59) diese Fassung ohne Ouverture überliefert ist. Die spätere Fassung der Oper vom Jahre 1734 besitzt eine andere. Die von Chrysander in Bd. 59 benutzte Vorlage stammt wohl aus dem Druck von Arnold (Vorwort zu Bd. 84).

lag im Parodiewesen der Barockzeit begründet, und Händel selbst hat diese Möglichkeit im Bereich seiner Arien mit kaum zu überbietender Freiheit ausgenutzt. Die Typologie der Barockthematik kam dem entgegen. Aber gerade diese Typologie setzt heute der Zuordnung eines einzigen Textes auf ein melodisches Gebilde größte Schwierigkeiten entgegen, zumal umgekehrt auch diese Texte oft nichts als schematische Abwandlungen eines hundertmal ausgesprochenen Affektgedankens sind. Nur dann wird ein Erfolg zu buchen sein, wenn — wie im Falle unserer „Nachtszene" — die Musik sich mit solcher Entschiedenheit außerhalb des Normalen bewegt, daß ihr auch dichterisch nur mit einem außergewöhnlichen poetischen Bilde begegnet werden kann. Unser *d* moll-Allegro behält also seinen oben bezeichneten Sinn durchaus, auch wenn der von uns als Erklärung untergelegte Textanfang als Parodie, d. h. als Stellvertreter eines ursprünglich anderen (vielleicht sogar italienischen) aufgefaßt werden müßte.

III. Händel beschließt damit sein Konzert. Da die Dichtung nach dem 4. Vers einen Einschnitt zeigt, d. h. im nächsten zu etwas Neuem übergeht, so war auch der Musiker am Ende. Und hiermit sind die Möglichkeiten der Beweisführung, soweit eine solche überhaupt denkbar ist, erschöpft. Sie hat sowohl die formale wie die inhaltliche (psychologische) Parallelität beider Kunstwerke aufgedeckt. Man kann das Konzert jetzt das „Hohelied-Konzert" nennen, ja vielleicht sogar die Gelegenheit bezeichnen, bei der Händel es — wie üblich als „Zwischenaktsmusik" — gespielt hat: zwischen dem ersten und zweiten Akt des Salomo-Oratoriums (1748; Bd. 26, 110). Hier, am Ende des ersten Akts, wo Salomo sein „blühend Weib" mit Huldigungen überschüttet hatte und beide unter süßwallenden Klängen vom Chor zum Schlummer gebracht werden („Nie trüb Euch ein Unhold den Frieden bei Nacht"), fügte sich das Konzert aufs schönste ein. Es knüpft unmittelbar an die Nacht- und Schlummerstimmung des Aktschlusses (*G* dur) an und leitet mit dem *D* dur-Intermezzo und dem besonnenen *d* moll-Finale sinnvoll zu der großen Tempelszene des nächsten Aktes hinüber. Was der Dichter des Salomotextes, Thomas Morell, vielleicht aus Gründen moralischer Konvention dem englischen Publikum nicht zu bieten gewagt: wirkliche Zitate aus dem liebesschwülen Gedicht des großen biblischen Königs, das konnte Händel unbedenklich unter dem Schleier wortloser Instrumentalmusik. Verhielt es sich so, dann wird es keinem nur einigermaßen intelligenten Hörer schwer gefallen sein, das Konzert richtig zu deuten. Er brauchte in seiner Erinnerung nur über das 1. und 2. Kapitel des Hohenlieds, das Morell zuvor höchst vorsichtig umschrieben, einen Schritt hinauszugehen, um vor dem Programm des Konzerts zu stehen.

Das sind höchst fesselnde und gewiß nicht gesuchte Zusammenhänge. Wollte jemand unter Berücksichtigung der aufgewiesenen Symbolik den Versuch einer andern, d. h. vom Ausleger frei erfundenen Deutung machen, so käme er vielleicht auf ähnliche Vorstellungen, die sich von denen der Hohelied-Interpretation gleichsam nur durch andere „Vorzeichen" unterschieden. Aber eine solche Deutung würde der zwingenden Überzeugungskraft entbehren. Denn sie legte in die Musik etwas *a posteriori* Erdachtes und Kombiniertes hinein, während die unsrige die zu Händels Zeit bekannte Dichtung mit all ihren formalen und anderen Besonderheiten als etwas Vorherdaseiendes, Bindendes betrachtet und sie schrittweis aus der Musik herausliest. Der Unterschied ist klar:

jede freie nachschaffende Deutung kann höchstens Analoga für gewisse Vorstellungs-, Vorgangs- oder Affektreihen in der Musik erbringen, aber niemals Parallelitäten nachweisen, weil solche nur bei zwei gleichzeitig und von vornherein gegebenen Beziehungen erkennbar sind. Analoga leuchten nur ein, von Parallelitäten kann man sich überzeugen.

Unser Konzert rückt damit in die unmittelbare Nähe anderer großer Programmkompositionen der Zeit: des Weihnachtskonzerts von Corelli[1], des Ariadnekonzerts und der Trauersymphonie von Locatelli, der Jahreszeitenkonzerte Vivaldis, der Metastasiokonzerte Tartinis, der Tassosymphonie Geminianis, der Werthersymphonie Pugnanis, der Telemachsymphonie Raimondis und vieler anderer. Zugleich eröffnet es für Händel selbst weitere, unabsehbare Zusammenhänge. Denn will man nicht annehmen, daß er hier einen Ausnahmefall hat schaffen wollen, so stehen wir zwangsweise vor der Vermutung, daß auch andere ähnliche Schöpfungen seiner Feder auf diese Konzeptionsart zurückgehen, d. h. auf dichterische Urbilder gegründet sind. Von den Ouverturen mag abgesehen sein. Ihre streng vorgesetzte Form gestattete kein „Durchkomponieren" eines Programms, sondern nur die Durchführung eines Programmotivs (etwa „Kampf", „Jagd", „Verzweiflung", „Fröhlichkeit" usw.). So behandelten sie auch die Franzosen[2]. Anders bei den Konzerten und Symphonien. Als zyklische Werke und auch im Satzbau boten sie größte Freiheiten in der Anordnung und Durchführung der Gedanken. Wer die oft seltsamen, scheinbar absichtlich bizarr und ungewöhnlich erfundenen Themen Händelscher Concerti grossi kennt[3] und nach der Ursache der immer neuen Kombinationen ihrer Satzteile fragt, muß zu einem ähnlichen Schluß kommen wie im Falle Beethoven: daß hier ganz bestimmte poetische Bilder, Gesten, Vorgänge, Gefühlsreihen in Musiksymbole gebannt worden sind. Händel ist darin kein anderer als in den von solchen Musiksymbolen und poetischen Visionen strotzenden Anthems, Oratorien, Kammerkantaten und Opern, und es käme nur darauf an, sein personales Denksystem von Grund aus mit Hilfe dieser Vorbilder zu durchleuchten, um damit Handhaben auch für jetzt der Deutung noch nicht zugängliche Werke zu erlangen. Schon daß Händel viele seiner Konzertstücke teils vollständig, teils mit einigen Sätzen später mit Vokalwerken verbunden hat, gibt Fingerzeige[4], wie überhaupt die Substanz seiner instrumentalen Thematik sich mit der seiner Arien und Chöre in hohem Maße deckt. Eine grundsätzliche Trennung beider Welten, der vokalen und der instrumentalen, ist bei ihm ebenso-

[1] Ich halte das *c*moll-Konzert op. 6 Nr. 3 für ein Passionskonzert (eine Art instrumentales Stabat mater), das *F*dur-Konzert Nr. 2 für eine Oster-, das *D*dur-Konzert Nr. 6 für eine Epiphaniasmusik.

[2] Man könnte sie zum Unterschied von späteren, wirklichen Programmouverturen „Tendenzouverturen" nennen, da sie nur die Richtung (Tendenz) auf ein Programm angeben.

[3] Vgl. etwa Bd. 30, S. 32, 34, 47, 60, 79, 95.

[4] So kehrt das Orgelkonzert *F*dur Nr. 4 (28,43) teils als Begleitung eines Chors in „Alcina" (27, 14) wieder, teils (mit dem abschließenden Allegro) mit untergelegtem Text als „Halleluja" (vgl. The musical Times 1903, S. 163f. und G. Frotscher, Geschichte des Orgelspiels, 1935, S. 819). Das Concerto grosso *d*moll (21,45) begegnet als ein Stück Einleitung zum Anthem II (34,37), das Concerto grosso *G*dur (30,1) als Einleitung zum Gelegenheitsoratorium (43,188), das Concerto grosso *D*dur (30,60) als ebensolche zur kleinen Cäcilienode (28,1). Das Oboekonzert *B*dur (21,91) hat mit seinen ersten beiden Sätzen die Einleitung zum Anthem VIII (35,41), mit den beiden anderen diejenige zum Anthem V$^a$ [teils auch V$^b$] (34,133) geliefert. Das Concerto grosso *C*dur (21,63) wurde in das „Alexanderfest" eingelegt.

wenig durchzuführen wie bei Bach. Die eine spielt unsichtbar immer in die andere hinüber, und beide unterstützen sich, wo die eigenen eingeborenen Fähigkeiten nicht ausreichen.

Der Gedanke jedenfalls, daß auch unsere großen vorklassischen Meister als Instrumentalkomponisten „Dichter" — eigentlich „Nachdichter", aber auf ihrem ureigenen Gebiet der Töne — gewesen sind, läßt sich gar nicht mehr abweisen, wenn auch das Nähere dieses musikalischen Dichtens heute noch unerforscht ist. Die Entdeckung der poetischen Vorlage zum *d* moll-Orgelkonzert ist ein Vorstoß nach dieser Richtung im Bereich des Händelschen Schaffens. Sie gewinnt ihre Bedeutung dadurch, daß sie an einem Beispiel zeigt, in welchen scheinbar abgelegenen Bezirken die poetischen Vorlagen oft zu suchen sein werden. Wenn nicht alles trügt, ergriff man mit Vorliebe diejenigen, die weder in der Oper, noch in der Kammerkantate, noch in der vokalen Kirchenmusik zu ihrem Rechte kamen: Lyrik, Epik und Schauspieldramatik. Da es, wie gesagt, feststeht, daß die großen italienischen Instrumentalkomponisten, denen Händel formal und stilistisch folgte, sich von klassischen Dichtungen ihres Landes zu Konzerten und Symphonien anregen ließen, so wäre nicht ausgeschlossen, daß im selben Sinne auch er sich seine Inspirationen von dort oder bei Milton, Dryden, Pope, Johnson, ja wohl gar bei Shakespeare geholt hat. Im Augenblick aber, da sich diese Aussicht auftut, stehen wir vor der überwältigenden Erkenntnis, daß die freischöpferisch entstandene „hohe" Instrumentalmusik auch bei ihm keinem wesenlos Absoluten verpflichtet gewesen ist, sondern der Urkraft alles Künstlerischen: der gestaltenerzeugenden Dichterphantasie. Von hier aus bahnt sich mit einem Male ein gerader Weg über Haydn zu Beethoven und dem 19. Jahrhundert, und es scheint nur eine Frage weiterer Erkenntnisoperationen, wie schnell diese Linie über Corelli und Biber schließlich bis zu Marini und den Anfängen einer selbständigen, von Lied und Tanz unabhängigen Instrumentalmusik hinabgeführt wird. Vor wieviel schwere Entscheidungen und Gewissenskämpfe freilich die Forschung dabei gestellt werden wird, ist heute mit Worten noch nicht auszusprechen, vor allem, wenn auch der Name Bach mit ins Spiel kommt. Was im Augenblick zu tun ist und womit wir uns vorläufig bescheiden müssen, ist: das neue Ziel nicht mehr aus dem Auge zu verlieren und uns zu gemeinsamer Arbeit auch an diesem Problemkreis zusammenzuschließen.

# Kleine Beiträge

**Zur Chronologie der Messen Haydns.** Zwei Schaffensgebiete Haydns ziehen sich durch das lange Leben des großen Meisters und kennzeichnen seine Entwicklung ganz besonders: das Streichquartett und die Messe. Wenn nicht gerade lokale oder persönliche Rücksichten obwalten, bedeutet jedes einzelne Werk gegenüber dem vorangehenden eine Vervollkommnung, die Sandberger stellenweise „unerhört“ nennt. In beiden Schaffensgebieten ist eine Unterbrechung von zehn bzw. vierzehn Jahren vorhanden. Das erste Jahr der neuen Messenperiode, 1796, ist durch zwei Werke gekennzeichnet, die sogenannte Heilig- und Paukenmesse (bei Breitkopf und danach Novello, Nr. 1 und 2, neuerdings auch in den „Denkmälern liturgischer Tonkunst“). Gemeiniglich galt die „Heilig“ nach der jedenfalls erst von Breitkopf vorgenommenen Nummerierung als die ältere [1]. Indes müssen verschiedene Merkmale nachdenklich machen. Zunächst die Textbehandlung im Credo. In den früheren Messen, bis 1782, läßt Haydn in den kurzen Messen, dazu aber auch in der letzten großen „Mariazeller“ in den Außensätzen verschiedene Textstellen mehrfach gleichzeitig absingen. Das Credo der Paukenmesse zeigt dieselben Merkmale; dazu kommt noch, daß bei der Lehre vom H. Geist eine große Lücke ist (*qui ex patre* bis *conglorificatur*), was sich daraus erklärt, daß Haydn den Text nach vierzehn Jahren nicht mehr recht auswendig wußte, indem er, infolge des durch Kaiser Josef II. eingeschränkten feierlichen Gottesdienstes und hierauf in der Zeit, da er in England weilte, keine kirchenmusikalische Betätigung fand. Anders die Heilig-Messe. Hier wie in den folgenden Messen sind die Sätze des Credo schon im ersten Teile mit großer Deutlichkeit gebracht. Im Schlußteil aber ist die musikalische Charakterisierung gerade bei jenen Worten, die in der Paukenmesse fehlen, sehr deutlich hervorgehoben: *Qui ex patre et filio simul adoratur et conglorificatur.* Ebenso in der Nelson- und Theresien-Messe. Einige Fehler sind allerdings auch noch bei der Theresien-Messe 1799 vorhanden. Erst die beiden letzten Messen, Schöpfungs- und Harmonie-Messe, 1801—1802, haben wieder den ganz vollständigen Text, wie in der ersten Periode. Das bisher fehlende „*qui ex Patre filioque procedit*“ ist nun ganz besonders hervorgehoben. (Die Originalhandschrift der Harmonie-Messe, welche Haydn an Neukomm schenkte, ist heute in Paris und von Hobocken photographisch vervielfältigt.) Man ersieht, daß Haydn, nachdem er auf den Fehler aufmerksam gemacht wurde, denselben gutmachte, indem er neue künstlerische Probleme löste. Gewaltig vervollkommnet ist in diesen beiden letzten Messen ganz besonders der erste Teil des Credo, der bislang nur eine festliche Einleitung zum „*Et incarnatus*“ war, indem jeder einzelne Glaubenssatz hervorgehoben und in Gegensatz zueinander gebracht ist. Beethoven hat daran unmittelbar angeknüpft und nur noch „*ante omnia saecula*“ angefügt, das übrigens bereits Mozart in der *F*-Messe, K.-V. 192 bei aller Knappheit wunderbar hervorgehoben hat.

Undenkbar ist nach den gemachten Wahrnehmungen, daß das textlich recht unkorrekte Credo der Paukenmesse nach der Heiligmesse entstanden wäre [2].

---

[1] Vgl. im allgemeinen: Pohl-Botstiber, J. Haydn, Bd. III; Schnerich, Messe und Requiem, 1909; derselbe, J. Haydn, II. Aufl.; derselbe, Die liturgische Tonkunst, 1927: Schmid, Die Vorfahren Haydns, 1934; Schnerich, Zur Geschichte der früheren und späteren Messen Haydns, ZIMG XIV/XV; derselbe, Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern, ZMW VII, 192, daselbst die literarischen Nachweise.

[2] Die Ausgaben in den von mir herausgegebenen „Denkmälern“ haben die Fehler richtiggestellt und die gleichzeitig abgesungenen Textstellen durch Wiederholung abgelöst. Habel äußert sich im Revisionsbericht zur Paukenmesse: „Ehrfurchtvolle Pietät gegen den Meister und größte Wertschätzung seines Werkes schützen ihn auch hier vor willkürlichen Eingriffen und Zutaten“. Die originale Fassung im Anhang.

Zu diesen äußeren Merkmalen kommt auch der Vergleich der Kyrie der beiden Messen von 1796. Während das Allegro der Paukenmesse noch sehr die Haltung eines munteren Symphoniesatzes mit ganz wenigen Anklängen an das Flehen der Textunterlage zeigt, haben wir in der Heiligmesse und weiterhin das Flehen bei Kyrie und Christe vollkommen auseinandergehalten und mit der festlichen Stimmung — als Einleitung zur Festfeier — wunderdar in Einklang gebracht. Man vergleiche auch die sonst sehr nah verwandten Kyrie der Heilig- mit dem der Mariazellermesse von 1782.

Gewissermaßen als „Rückschritt" anzusehen wäre, daß in der Heiligmesse das Soloquartett nur an zwei Stellen verwendet ist, während es doch in der Credo-Fuge der Paukenmesse und allen späteren Messen mit größter Wirkung erscheint. Allerdings erscheinen in der Heiligmesse die Soli, wenn auch nur an zwei Stellen, mit allergrößter Kunst; an letzterer Stelle zum erstenmal sechsstimmig. Die Heiligmesse erscheint überhaupt mehrfach als verbesserte Ausgabe der Mariazeller, gewissermaßen in der Art von Beethovens Leonore II und III.

Nach dieser Feststellung ergibt sich, von der Mariazeller-Messe angefangen, in der Reihenfolge ein Rhythmus vom Gloria breiterer und knapperer Anlage; mit bereits langsamen gratias (a) und solchen, bei denen der Mittelsatz erst mit „*Qui tollis*" (b) beginnt: Mariazeller- (a), Pauken- (b), Heilig- (a), Nelson- (b), Theresien- (a), Schöpfungs- (b), Harmonie-Messe (a).

Sehen wir nach dem geschichtlichen Hintergrunde, so erscheint es uns erst recht sicher, daß die im Sommer 1796 in Eisenstadt komponierte Paukenmesse für das Namensfest der Fürstin Marie Esterházy bestimmt war. Auf dieselbe bezieht sich auch der bei Pohl-Botstiber III, S. 111 abgedruckte undatierte Brief, worin Haydn um Geduld bittet, bis er in der Messe für den Fürsten das „*dona nobis pacem*" vollendet hat. Das Namensfest der Fürstin wurde übrigens nicht, wie bisher seit Pohl angenommen, zu Maria-Namen (Sonntag nach Maria Geburt), sondern zu Maria Geburt, 8. September, selbst gefeiert. Wir erfahren aus Rosenbaums Tagebuch, daß an diesem Tage 1799 das Bankett stattfand, wobei der Fürst Haydn zutrank. Es war die Erstaufführung der Theresienmesse. Dieses Datum findet sich auch in Thürheims Tagebuch bei der Erstaufführung der Harmoniemesse (Ausgabe von Starhemberg, Graz 1889, S. 118).

Nun zur Widmung der Heiligmesse an den Kapuziner Bernhard von Offida, dessen Selig(nicht Heilig)sprechung am 19. März 1795 erfolgt war. (Den Unterschied zwischen Selig und Heilig nimmt man in der Praxis nicht immer sehr genau.) Es ist die zweite Messe, die Haydn zu Ehren eines Ordensmannes schrieb. Wir wissen bis heute, daß 1797 in der Kapuzinerkirche in Wien, aber auch sonst die Seligsprechung besonders gefeiert ward. Andrerseits ist in diesen Jahren keine Messe von Haydn entstanden. Da die Komposition der Heiligmesse erst Ende 1796 begann, wäre es denkbar, daß sich dieselbe noch ins nächste Jahr hinzog. Mozarts Requiem ist mit 1792 datiert, welches Jahr er garnicht erleben sollte.

Nun zur Primiz des P. Jos. Hoffman am Stephanstag 1796 (vgl. Pohl-Botstiber III, S. 112). Das Gedenkbuch der Piaristen in der Josefstadt berichtet: „1796. Am Feste des h. Stephan hielt P. Joseph Hoffman, ein Sohn des Hofkriegszahlmeisters, seine Primiz. Alles, was Kirchenpracht seyn konnte, wurde veranstaltet. Herr Nadler, vormals Piarist der hungarischen Provinz, predigte, und das neue Amt des Herrn Joseph Hayden wurde aufgeführt". Die Josephischen Einschränkungen von 1782—1790 waren schon gründlich vergessen. Der herrliche Barockbau der Josefstädter Piaristenkirche bot wieder das gewohnte Gesamtkunstwerk wie die Hochämter bis heute noch. Jos. Hoffman war geboren am 21. September 1766 zu Wien, eingekleidet am 21. Sept. 1791, Profeß 30. Sept. 1792, Priesterweihe 21. Dezember 1796, Provinzial 1812—1825 ?; er starb am 7. November 1837 im Kollegium auf der Wieden. (Die Daten verdanke ich Herrn Provinzial P. Th. Thiel.)

Welche war die „neue“ Messe, Pauken- oder Heiligmesse? Die bezifferte Orgelstimme des Musikarchivs der Josefstädter Piaristen sind bei beiden Messen eigenhändig bezeichnet: *Di Gius. Haydn.* Aber die neue Messe am Stephanstag war doch die Paukenmesse, und da hat Botstiber recht. Die Heiligmesse zu Ehren der Kanonisation des Kapuziners, die erst 1797 festlich begangen wurde, war zu jener Zeit noch kaum fertig. Sie ist in Wien geschrieben, da ein besonderer Ortsvermerk fehlt.

Beide Messen von 1796 sind die letzten, die von Haydn selbst einen Sondertitel erhalten haben. Es ist nur eine kleine Einzelheit, die hier behandelt wird, und doch ist das Verhältnis der zwei nacheinander entstandenen Messen für den Entwicklungsgang des großen Meisters auch im Zeitalter seiner höchsten Vollendung von Bedeutung. Alfred Schnerich (Wien)

# Bücherschau

**Ferretti,** Dom Paolo, Abate O.S.B., Estetica Gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del Canto gregoriano. Vol. I. kl. 4°, 367 S., Roma 1934.

Der gelehrte Benediktinerabt Dom Paolo Ferretti, Präsident des Päpstlichen Institutes für Kirchenmusik zu Rom, hat hier ein Werk geschrieben, das durch seine hervorragende Darstellung des Chorals und nicht zuletzt durch den Wirkungskreis des Verfassers jedenfalls zu besonderer Bedeutung berufen ist. Die Titelfassung Estetica, die bei der deutschen Behandlung der ästhetischen Disziplin zunächst auffällt, will in einem allgemeineren Sinne verstanden werden, und wie die Einleitung besagt, eine Art der Stoffbehandlung kennzeichnen, die nicht der technischen Durchbildung, sondern der „intelligenza e comprensione dell' opera artistica in sè“ dient. Das Buch befaßt sich also mit der choralischen Stilkunde. In dem vorliegenden Band I, der sich zunächst in einem größeren einleitenden Teil über Akzentrhythmik, architektonische Gliederung und Kompositionsverfahren im Choral verbreitet, sind die Psalmodie und die psalmodischen Gesangsformen behandelt. Ein Band II wird das liturgische Rezitativ, das Meßordinarium und die strophischen Gesänge mit poetisch geformten Texten zur Darstellung bringen.

Damit erweist sich das Buch hinsichtlich der Grundanlage als unmittelbar verwandt mit A. Gastoué's Cours théorique et practique de Chant Grégorien (1917²) und mit Pet. Wagners Gregorianischer Formenlehre (1921), die den Stoff nach ähnlicher Systematik ordnen. Im wesentlichen stellen diese 3 Werke einen einheitlichen Typus choralwissenschaftlicher Behandlung dar, der von der Systematik der Formgattungen des Chorals ausgeht, und, je nach dem Zweck des Buches, mehr die Stilistik der wiedergewonnenen traditionellen Gesänge oder die geschichtliche Wandlung innerhalb derselben heraushebt. Dieser Art würde dann der primär historisch aufbauende Darstellungstypus gegenübertreten, wie er zum ersten Mal vom Schreiber ds. in seinem Buch „Die katholische Kirchenmusik“ (im Rahmen des „Handbuch der Musikwissenschaft“) versucht wurde. Jeder der Typen hat seine Vorzüge, sie ergänzen sich gegenseitig in stofflicher und methodischer Beziehung.

Wagners Buch erblickt in der Feststellung sowohl der inneren Formgeschichte als auch der äußeren Geschicke des Chorals einen Hauptzweck der Darstellung; dabei ist den nationalen Eigenheiten, der Wertung der handschriftlichen Quellen usw. stets eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. — In gewissem Sinne den Gegenpol dazu innerhalb derselben Grundanlage bildet das Buch Ferrettis. Dieses bleibt vorwiegend im Umkreis der traditionellen Melodien, wie sie in den authentischen Ausgaben niedergelegt sind, rückt besonders die Formstrukturen in den Vordergrund der Darstellung und behandelt sie fast durchaus ausführlicher als Wagner (nur die Offiziumresponsorien kommen kurz weg, wohl deshalb, weil der authentische Liber Responsorialis noch nicht erschienen ist); ferner bedient sich das Buch auch vieler historischer Darlegungen, meistens straffer geschlossen und mehr liturgiegeschichtlich eingestellt, berücksichtigt dagegen weniger die melodischen Überlieferungen und Varianten in alten Handschriften (bemerkenswert das auf Seite 296f. wiedergegebene Beispiel aus der nebengregorianischen Tradition im alten Antiphonar von St. Peter zu Rom).

Der Wagnerschen, natürlich genetisch aufgebauten Darstellung wohnt doch ein starker Einschlag von rationalem Diktat einer evolutionistischen Auffassung inne. Ihr zuliebe werden sogar die Antiphonen-Melodien und die Responsorien-Hauptteile (Corpus) von den ihnen zugehörigen psalmodischen Formeln getrennt und unter verschiedenen Abschnitten des Buches behandelt. Durch diese Stoffgruppierung, oder vielleicht trotz derselben, werden gewiß viele entwicklungsgeschichtliche Ergebnisse erreicht, aber auch organische Zusammenhänge und formgeschichtliche Abhängigkeiten zerrissen, und die Übersichtlichkeit derselben (z. B. in der Frage, wie die älteren Antiphonen aus psalmodischen Grundformeln herauswuchsen) wird zum wenigsten stark verdeckt. Derselben stark rationalen Einstellung ist unseres Erachtens zuzuschreiben, wenn Wagner mehrfach mit einem Zustand der tonartlichen Verhältnisse noch „vor Übernahme des Oktoechos" und anderseits mit den vielen byzantinischen Einflüssen in später Zeit operiert; die liturgisch-musikalischen Bildungen der ersten Jahrhunderte und die lange fortdauernden Verbindungen Roms mit dem liturgischen Zentrum zu Antiochia bzw. Jerusalem (nicht Byzanz) werden doch wohl unterschätzt. — Ferretti läßt sich nicht auf Konstruktionen ein, behandelt die Gesangsformen zugleich mit der zugehörigen Psalmodie, führt sie in folgender Ordnung auf: Tractus, Psalmus directaneus; responsoriale Gesänge in Messe und Offizium; Antiphonengesang ebenfalls in Messe und Offizium. Hier sind die Eckpfeiler der Reihe geradezu nach der historischen Bezeugung und dem geschichtlich feststellbaren Alter der auf uns gekommenen melodischen Fassungen gesetzt, einerseits die Traktusgesänge als älteste nachweisbare Singweisen der Messe, wobei übrigens den Melodien im VIII. Ton ein Altersvorrang vor denen des II. Tons zugestanden wird, und anderseits die erst in der Commemoratio brevis genau notierte Offiziumspsalmodie, wobei die Übertragungen aus Gerbert Scr. I in einigen Dingen vollständiger gebracht werden als von Wagner. Noch ein paar andere Altersbestimmungen trifft Ferretti im Gegensatz zu Wagner, und zwar bezüglich des Psalmus directaneus (S. 138; hier darf gewiß auch das unseres Erachtens sehr bezeichnende Zeugnis bei Augustinus, Bekenntnisse X 33 erwähnt werden; vgl. bereits O. Ursprung, a. a. O. S. 9/10), der Gradualien des V. Modus (S. 173) und des von P. Wagner zu früh angesetzten Invitatoriums (S. 236).

Dagegen die paar Seitenblicke auf Erscheinungen in der weltlichen Musik sind weniger glücklich ausgefallen; zunächst die Parallele zwischen „melodie centoni" und Potpourri (S. 114), denn bei letzterem haben die verschiedenen Melodiezitate keine bestimmte strukturelle Aufgabe und haben auch eine nicht gewöhnliche ästhetische Funktion, nämlich Spannung, Überraschung und auch Belustigung zu erwecken über die assoziativ durch die Melodiezitate hervorgerufenen Gedankenverbindungen (diese Seite darf gerade bei Besprechung eines Buches mit dem Titel Ästhetik hervorgehoben werden). Ebenso sind „l'impressionismo e la pittura musicale" (S. 133) unrecht verstanden, wie durch den Hinweis auf Vokalwerke, die einen Totalaffekt durchführen oder die eine musikalische Nachzeichnung des Textgehaltes im einzelnen aufweisen, auf die Programm-Musik in alter und neuer Zeit unmittelbar evident wird. Endlich ist die Bezeichnung der Rondoform der modernen Musik als Abkömmling der gregorianischen responsorialen Form (S. 170; siehe bereits P. Wagner III 524) natürlich unhaltbar; man kann nur von einer gemeinsamen, hier in urvordenklichen Zeiten in der Volksmusik ruhenden Wurzel sprechen.

Die Frage nach der Choralrhythmik, soweit sie aus dem Grenzgebiet zwischen Deklamation und Gesang herauswächst, wird bei P. Wagner (III 268 ff., 292) in erster Linie auf Grund der älteren Musiktraktate des Mittelalters erörtert und kommt erst von hier auf die alte Metrik zurück. Ferretti dagegen zitiert ausführlich, was die spätantiken Grammatiker und Rhythmiker (Varro, Quintilianus, Martianus Capella, Priscianus und Aristoxenes von Tarent) über die Prosodie sagen und wie sie von dieser aus auf die „musica, cuius imago prosodia" überleiten (S. 5—24, ferner über den Cursus litterarius, S. 275 ff.). Von dieser Grundlage ausgehend charakterisiert Ferretti die choralische Akzentuationsrhythmik als „tonischen Akzent". Diese Auffassung hatte er bereits im Jahre 1913 in einer eigenen Schrift dargelegt, auf die dann P. Wagner (III 277) in Gegenüberstellung zur Rhythmikdarstellung seitens der Solesmer Benediktiner Bezug nimmt mit den Worten: „Die Lücken dieses [d. h. des Solesmer] Systems sucht Dom Ferretti auszufüllen ... Er ersetzt den rhythmischen Cursus durch den metrischen, der seine Typen aus Längen und Kürzen bildet. Sein Grundgedanke deckt sich größtenteils mit meiner Darlegung über das ‚rhythmice vel metrice' Singen usw." Auf den anderen Teil der Frage, auf die in der Neumenschrift sich ausdrückende Rhythmik (P. Wagner II 353 ff. und III 531 f.) geht Ferretti nicht näher ein und hat in seinem Buch, da es Neumen-

kunde nicht behandelt, vorläufig auch keinen Anlaß dazu.

Nach den Kapiteln über den tonischen Akzent und die Ausnahmen von diesem Akzentgesetze geht die Darstellung, wieder viel ausführlicher als bei P. Wagner III 281ff., auf Periodenbau und formale Entsprechungen ein; davon sei hier die Einzelheit hervorgehoben, daß die Wiederholung eines melodischen Motivs oft in der Quint oder Quart erscheint. Weiter folgt der Abschnitt über das Kompositionsverfahren im Choral, wie es an den bekannten drei Arten von originalen Melodien und formelmäßig gestückelten Melodien (Melodie-Centoni) zutage tritt. Das Vorkommen von „wandernden Melismen" findet sich bei P. Wagner nur an den Gradualien dargelegt. Ferretti verweist zunächst darauf, daß ein centonenhafter Charakter bereits verschiedenen Texten des gregorianischen Messepropriums anhaftet (was in textlichem Betracht als Vorspiel der Tropen angesehen werden darf), und zeigt dann, welche ausgedehnte Rolle die Melodieformeln mit ganz bestimmten strukturellen Funktionen (als Initial-, Binnen- und Schlußformeln) nicht nur in den Responsorien, sondern auch in den Antiphonen spielen. Diese aus mehreren Abschnitten bestehende große Einleitung, die einheitlich zusammenfaßt und organisch aufbaut, was sich bei P. Wagner an mehreren Stellen zerstreut findet, gehört zu den glänzendsten und instruktivsten Teilen des Buches.
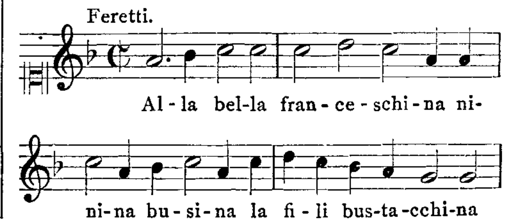
Wer an Hand dieses Buches das Choralgebiet betritt, den nimmt ein weit ausladender Portalbau auf; beim Weiterschreiten umfängt ihn der Eindruck ruhiger Größe.
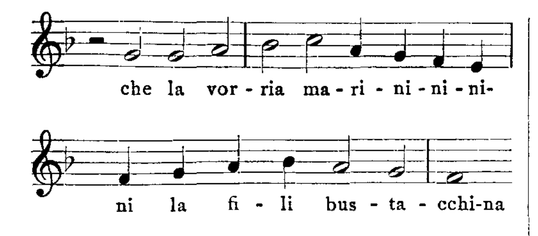
Otto Ursprung

**Hol,** Johannes C. Horatio Vecchi's weltliche Werke. Mit einem musikalischen Anhang. [Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Herausgegeben unter Leitung von Karl Nef. Band 13]. Heitz & Co., Leipzig–Straßburg–Zürich. 1934.

Dies Büchlein, offenbar die Fortsetzung der Dissertation Basel 1917, welche die Biographie brachte, vermag wenig zu befriedigen. Zunächst ist der Titel eine Irreführung, da über Vecchi wenig gesagt wird. Schon die Einleitung über den Anfiparnasso ist keineswegs so erschöpfend, wie man wünschen könnte. Überflüssiges, wie ästhetische Seitensprünge zu dem Dalcroze-Schüler d'Udine (S. 10), unsachliche Bemerkungen über Klangfragen bis Strauß (S. 70), stört empfindlich. Auch an manchen anderen Stellen läßt der Verfasser eine gründliche Vertrautheit mit allen Fragen der Epoche und selbst mit der über sie seit 1917 erschienenen Literatur vermissen: so in den Ausführungen über „Augenmusik" S. 11, wobei Einstein selbstverständlich recht hat, was aber nicht ausschließt, daß eine augenmalerische Stelle gleichzeitig einen Affekt andeuten kann! Daß die Titel der Madrigale nur deshalb schwungvoller werden, um bei der Massenproduktion „die Andacht (?) des Publikums auf sich zu lenken" (S. 141) ist primitiv, materialistische Geschichtsauffassung. Denn die blumenreichen Titel entsprechen den Wandlungen des dichterischen Geschmackes.

Das allein folgende erste Kapitel bringt dann Positiveres: eine „Vorgeschichte der Canzonette". Als Kronzeuge für das Eindringen von Madrigalmanieren in die Villanelle wird Marenzio zitiert. Der Einfluß der französischen Chansonmelodik wird überschätzt. Erfreulich ist der Hinweis auf Ferretti. Die Frage der Volksmelodik wird richtig angeschnitten, aber doch nicht klar getrennt von der Erscheinung, daß seit etwa 1560 in der Villanelle unter Einfluß der älteren Villanellenrhythmik und einer ausdruckshafteren Melodik sich eine ganz neue Art von rhythmisiertem Thema und eine neue Art von Rhythmik, nämlich eine symmetrische (Gruppen-) Rhythmik mit regelmäßigem Iktus ausbildet, langsam herausbildet, und dann auch in der polyphonbedingten Melodik des Madrigals zeigt! Diese neue metrisierte Melodik, die seit 1570 allgemeiner wird, ist nicht nur bei Ferretti zu finden und für die ganze Zeit typisch, und nicht alles, was so aussieht, ist Volkslied; denn auch dieses hat nicht zu allen Zeiten die rhythmisch-rationale Form gehabt, die wir von unserem Volkslied des 18. Jahrhunderts her gewohnt sind! Aber auch das Volkslied des 16. Jahrhunderts in Italien, von dem wir so wenig wissen, wird metrisierter erscheinen, besonders das Tanzlied. Die volkstümliche Melodik mag diese Entwicklung teilweise eher durchgemacht haben als die polyphone Kunstmusik. Trotzdem ist Vorsicht geboten! Ich kann mich aber doch nicht enthalten aus Ferretti eine Melodie wiederzugeben, die sicherlich volkstümlich ist, da auch die übrigen Stimmen des Quodlibets Straßenrufe und Lieder zitieren:






Weiterhin werden die entsprechenden Kompositionen von Conversi betrachtet. Das Solovorsingen (S. 48), die Gegenüberstellung von Solo und Tutti, ist keineswegs etwas neues, denn schon 1557 verwendet sie Azzaiolo. Richtig wird das häufigere Auftreten der Sequenz, die formbildend wirkt, hervorgehoben. Wieder eine der dilettantisch wirkenden Stellen des Buches ist die, an der die Wiederholung eine Stufe höher (S. 50) „ein Lisztsches Prinzip der Formgebung" genannt wird, als ob es von Liszt stammte! (Im Gegenteil, bei ihm klingt diese von 1790 bis 1830 stereotyp gewordene Manier wieder ab.) Auch die Triolen-Rhythmisierung S. 43 folgt einer doch wohl schon ein wenig überholten modern-rhythmischen Auffassung. Schließlich wird auf Agostini und seine Komposition der Rime bizarre des Andrea Calmo hingewiesen. In diesen Hinweisen werden beachtenswerte Beobachtungen mitgeteilt, aber zum Thema, zu Vecchis in jeder Hinsicht fesselnden Werken noch so gut wie nichts! Zwar verspricht der Verfasser „sollte die Aufnahme günstig sein, so werden weitere Kapitel folgen". Wenn er sie revidiert, die überflüssigen Exkurse ästhetischer Art streicht, so werden wir sie gerne lesen, in der Hoffnung, dann auch etwas über Vecchis weltliche Werke, das Thema des vorliegenden Buches zu erfahren. Hans Engel

# Neuausgaben alter Musikwerke

**Lukačić**, Ivan. Odabrani Moteli (1620). Ausgewählte geistliche Konzerte. Hrsg. von Dragan Plamenac. 2°, 16 S. Text mit einig. eingestreuten Faksimiles, 54 S. Noten. Zagreb [1935].

In Lukačić wird uns ein zweiter Musiker slovenischen Stammes als Komponist vorgestellt, der neben seinem älteren, rühmlich bekannten Landsmann Jacobus Gallus (Handl, Petelin) in Ehren bestehen kann, wenn ihm auch nicht ein Wirken von solcher Reichhaltigkeit an einem so klangvollen Musikzentrum wie dem Gallus beschieden war.

Daß aber die Kathedrale zu Split (Spalato) an dem neuen Musikgeschehen regen Anteil genommen hat, wird unmittelbar verständlich, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das dalmatinische Küstengebiet schon seit Ende des 10. Jahrhunderts der venetianischen Herrschaft unterstand und um 1620 ein Sforza Ponzonio den erzbischöflichen Stuhl inne hatte. Spalato hatte also die Aufgabe eines vorgeschobenen Postens für die zeitgenössische Kunst zu erfüllen, während auf der unweit von Venedig gelegenen Insel Lussin, zum Diözesangebiet von Ossero gehörig, anscheinend noch länger altertümliche organale Mehrstimmigkeit in Gebrauch war. (Rob. Lach, Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero, SIMG VI, 1904/05).

Über das Leben des Johannes Lucacich (so die alte Schreibung, jetzt Lukačić, sprich Lukatschitsch) berichtet der Herausgeber in seiner Einleitung (ausführlich in serbischer, kürzer in französischer und auch deutscher Sprache): Er war um 1574 zu Sibenik geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung wohl in Italien, gehörte dem Franziskanerorden an, wirkte als Kapellmeister an der Kathedrale zu Split seit wenigstens 1620 bis zu seinem im Alter von „ungefähr 74 Jahren" erfolgten Tod am 20. September 1648.

Der „Motetten"-Band von Lukačić ist aber von Giac. Finetti herausgegeben und mit einer Widmung an den vorgenannten Erzbischof versehen. In welchem näheren Verhältnis der Komponist zu Finetti stand, läßt sich nicht mehr bestimmen; die in der Widmungsvorrede enthaltenen Worte „in mei gratiam" sind zu allgemein gehalten, als daß aus ihnen eine besondere Aussage herausgelesen werden könnte. Indes die Tatsache, daß Finetti, der mit P. Lappi und J. Belli zu den „tria italiae lucidissima sydera musicorum" gezählt wurde, sich für Lukačić eingesetzt hat, ferner daß der Deutsche Donfried in seinem Sammelwerk 1627 von ihm fünf Tonsätze mitteilt, spricht deutlich genug von seiner künstlerischen Bedeutung.

Vorläufig lernen wir eine Auswahl aus den „Motetten" des Lukačić von 1620 kennen, die für praktischen Gebrauch bestimmt ist; eine wissenschaftliche Ausgabe der gesamten Werke dieses Komponisten wird vom Herausgeber in Aussicht gestellt. Auch schon auf Grund dieser Auswahl verdient Lukačić unsere volle Aufmerksamkeit, abgesehen davon, daß diese Publikation unsere noch

ziemlich dünn gesäte Literatur über die Frühmonodie italienischer Herkunft in wertvoller Weise erweitert. Die hier enthaltenen elf Stücke, welche die kleinere Hälfte des Motetten-Bandes 1620 darstellen, vertreten verschiedene Formtypen des Concertos, der Vorstufen der Cantate: Stücke für eine Singstimme, für Duo, auch für Solostimmen und Chor, ferner findet sich darunter als Nr. VII ein Dialog (der Hauptmann von Kapharnaum bei Jesus), zu dem ein Tenor als dritte Stimme die Testo-Rolle durchführt und der mit einem dreistimmigen Chorsätzchen abgeschlossen wird. Alle Stücke sind sehr fein gesetzt. Insbesondere der letztgenannte dramatische Dialog läßt den Herausgeber „stellenweise an Heinrich Schütz denken". Soweit es sich um die Form handelt, findet sich bei dem deutschen Meister in seinen Sacrae cantiones aus dem Jahre 1625 (Ges.-Ausg. Bd. IV), die für einen Stilvergleich zunächst in Betracht kommen, freilich Ähnliches. Darüber hinaus aber bestehen zwischen diesem und Lukačić zwei prinzipielle Unterschiede, welche die künstlerisch-ästhetische und nationale Einstellung betreffen. Schütz geht in ausgesprochener Weise darauf aus, den einzelnen Wortgehalt bildhaft nachzuzeichnen. Er hätte es bei dem Text von Nr. VII (Matth. 8, 5ff.) gewiß nicht unterlassen, das „male torquetur" u. a. m. in Worttonmalerei wiederzugeben. Ferner ist seine musikalische Sprache kraftvoller. Lukačić dagegen vertont nach Maßgabe der textlichen Gesamtsituation, nach rein musikalischen Gesichtspunkten, wie übrigens auch der Herausgeber hervorhebt; seine Musik ist viel weicher, eben unverfälscht südländisch; er führt die Kantabilität der Viadanischen Richtung in italienischem Stil weiter, unter Ausschluß jener in der musica nova weiterwirkenden Wurzelkräfte, die sich vom Reservata-Prinzip der Renaissance-Musik herleiten; in dieser Art ist er aber ein echter Meister.

Die Generalbaßbearbeitung schließt sich jener Art der Continuo-Ausführung an, die der linken Hand nur die Baßstimme, der rechten Hand zumeist vollgriffige Akkorde, untermischt mit einigen imitatorischen Figuren, zuweist. Diese Art ist bekanntlich nicht nur historisch berechtigt, sondern auch für die Frühmonodie besonders empfehlenswert. Sache des Bearbeiters ist es dann, durch Lagenwechsel usw. die Begleitung zu beleben. Aber so manche Bemühungen, besondere Feinheiten anzubringen, z. B. figurative Belebungen nicht zu sehr in die Koloratur der Singstimme hineinspielen, sondern sie als Weiterführung bzw. Nachklang herausentwickeln zu lassen, damit die Stellung der Solostimme nicht überdeckt werde, scheitern an der planlosen harmonikalen Baßführung in der Zeit der Frühmonodie; da muß sich der Bearbeiter sogar manchen Verzicht auf Besseres auferlegen. Eine weitere Frage erhebt sich darüber, wie der Continuo bei Eröffnung kanonischer Chorsätze zu gestalten ist. Denn die Imitation darf aus ihrem Prinzip heraus verlangen, daß ihr Verlauf ungestört in die Erscheinung trete, und darum wird sich bei der Fuge der Continuo am besten unmittelbar an die Einzelstimmen anschließen, ohne akkordische Zutaten zu bringen. Anderseits aber baut sich die Thematik der Frühmonodistenzeit vielfach nur auf dem Tonmaterial zerlegter Dreiklänge auf, und ergeben dann die Einzelstimmen rein akkordische Zusammenklänge. Dadurch entsteht für die Generalbaßbegleitung ein gewisser Konflikt, der nicht immer leicht zu lösen ist. Der Herausgeber der vorliegenden Motetten entschied sich dafür, die von Anfang an gewählte Art der akkordischen Continuogestaltung beizubehalten. In allen diesen Fragen steht eben dem Bearbeiter eine größere Freiheit zu. In Anbetracht der hier angedeuteten Schwierigkeiten wird man die Ausgabe Plamenacs umsomehr würdigen.

O. Ursprung

## Zeitgenössische Musik in Prag

Das in Prag vom 2. bis 9. September währende 13. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik erwies mit aller Deutlichkeit, wie die jüngste Komponistengeneration von allen formlosen Versuchen der Nachkriegszeit gänzlich abgerückt ist und sich der strengsten formalen Bändigung unterwirft.

Das Bestreben, den Ausdruck formal zu bändigen, die Stimmen in gemeinschaftlichem Geiste gegenseitig zu binden, tritt heute in allen Ländern Europas auf, selbstverständlich mit nationalen Unterschieden im Einzelnen. Das ließen auch die beiden Kammerkonzerte im „Künstlerhaus" (Umělecká Beseda) erkennen: Goffredo Petrassis Violinkonzert, mit seiner Begleitung durch elf Instrumente auf Vorbilder des frühen 18. Jahrhunderts zurückgehend, wahrt eine klare melodische Führung der Stimmen (trotz stärkster Erweiterung der Harmonik), wie sie die italienische Musik immer bevorzugt hat. Ebenso die Lieder

für Sopran mit fünf Instrumenten auf anonyme Texte des 13. Jahrhunderts, von L. Dallapiccola. Hingegen zeigt die herrliche „Fantasia“ für Streichorchester des Schweizers W. Burkhard (op. 40) eine rhythmische und lineare Vielfalt und Verschlingung, die an alte deutsche Meister erinnert.

Von den sudetendeutschen Komponisten waren vertreten: Fidelio F. Finke (der Direktor der deutschen Akademie für Musik in Prag) mit einem brillanten, polyrhythmischen „Concertino“ für zwei Klaviere, dessen letzter Satz, ein Quodlibet, vier verschiedene Themen in geistvoller Weise kombiniert; ferner der noch sehr jugendliche Hábaschüler H. W. Süßkind durch Gesänge mit Streichquartett, deren an Rilke erinnernde Texte der Komponist selbst geschrieben hat. Das „Konzert für neun Instrumente“ von Anton v. Webern (Wien) versucht eine strenge Gliederung eines chromatischen zwölftönigen Themas in vier Gruppen zu je drei Tönen konsequent durchzuführen. Da keines der beteiligten Instrumente mehr als drei Töne in einem Zuge zu spielen hat, oft nur einen oder zwei, so entsteht eine wohl unfreiwillig groteske Wirkung. (Die in Karlsbad durch GMD Manzer sorgfältig vorbereitete Aufführung der Kantate von Hans Feiertag auf einen Text Walther von der Vogelweides fiel durch die späte Verlegung des Festes nach Prag leider fort.)

Den stärksten Beifall hatte der Russe Wladimir Vogel mit seiner „Variétude“ und „Toccata-étude“ für Klavier, welche von E. Steuermann (Wien) hervorragend wiedergegeben wurden. Es wird da die Form der Chaconne bei strengem drei- und vierstimmigen Satz verwendet, hier die Ostinato-Technik der Etuden. Beides Stücke von klassischer Klarheit der Form, durch leidenschaftliche rhythmische Wirkungen belebt.

Ferner wurden Kammermusikwerke von A. Veresz (Ungarn), Alan Bush (England), B. Woytowicz (Polen), Henk Badings (Holland), R. Chevreuille (Belgien), Elisabeth Machonchy (Irland), S. Jemnitz (Ungarn) und A. Moyzes (Tschechoslowakei) aufgeführt.

Zwei Orchesterkonzerte fanden im Smetana-Saal statt. Als Höhepunkt des ersten erschienen die „Variationen für Orchester“ op. 31 von Arnold Schönberg (Boston)! Das Prinzip, das Hauptthema aus den zwölf chromatischen Tönen zu bilden (ohne einen zu wiederholen), wird hier zum ersten Male auf das große Orchester übertragen. Dieses, durchweg linear, solistisch behandelt, weist eine Reihe neuartiger Klangwirkungen auf, welche an indische Orchester gemahnt. In einer Folge von neun Variationen wird das Thema: *b e ges es f a d; cis g gis h c* in strengster, an die konstruktive Kunst der alten Niederländer Meister erinnernder Weise verarbeitet. Das ausgezeichnete Prager Rundfunkorchester blieb dem äußerst schwierigen Werk unter Leitung von H. Jalowetz nichts schuldig.

An vorklassische Formen lehnt sich das „Konzert für Klavier mit Blasinstrumenten“ von Slavko Osterc (Jugoslavien) an, indem es das Soloklavier mit zwei Instrumentalchören (Blech- und Holzbläsern) konzertieren läßt. Karl Amadeus Hartmann (München) lehnt sich in seinen „Miserae“ an Mahler an, bleibt aber in der Form recht chaotisch. Ein unproblematisches frisches Cellokonzert von Karl Hába (Prag) läßt slavische Volksmusik anklingen. Die 2. Symphonie von V. Schebalin (USSR) versucht revolutionäres, heroisches Gefühl zu gestalten, kommt aber aus konventionellen Bahnen nicht heraus.

Auf frühklassische Vorbilder geht Paul Bořkovec (Tschechei) mit seinem Klavierkonzert zurück; er hatte mit seiner an der Jazzmusik geschulten Rhythmik und tänzerischer Leichtigkeit den größten Beifall des zweiten Orchesterkonzerts. Eine „Symphonie in *A*“ von P. O. Ferroud (Frankreich) erfüllt die traditionelle Symphonieform durch strenge polyphone Behandlung aller Stimmen und fällt besonders durch melodische Klarheit und schöne Führung der Blechbläser auf. Das „Poème héroique“ von Jef van Durme (Belgien) bleibt mit seinem Aufwand an äußeren Mitteln in spätromantischen Bahnen. Dagegen stellt die symphonische Phantasie „Der Weg des Lebens“ von Alois Hába (Prag) den neuartigen Versuch dar, unter dem Einfluß der Anthroposophie Rudolf Steiners bestimmte seelische Kräfte des Menschen eindeutig musikalisch darzustellen. Den gefährlichen und schädlichen Kräften „Luzifers“ und „Arimans“ (welche Flucht vor der Wirklichkeit, Materialismus und Dogmatismus bewirken) steht das Christentum mit seiner schöpferischen Liebe entgegen. Diese drei Kräfte stellt Hába einander gegenüber, indem er alles Virtuose und Brillante in der Musik als Ausdruck des „Luziferischen“ ansieht, alles Harte, Scharfe und Laute als „arimanisch“, das christliche Empfinden aber gibt er durch ausgeglichene Klanglagen wieder. Melodische und klangliche Ausgewogenheit als Symbol des Christentums triumphieren hier über alle einseitigen Übersteigerungen. Diese Wendung bei einem Komponisten, der bisher als einer der kühnsten Experimentatoren galt, der die Viertel- und Sechsteltonskala systematisch zum Leben erweckte, ist ein charakteristisches

Kennzeichen der jüngsten Musik. — Die mit großen tragischen Wirkungen arbeitende Orchestersuite „Lulu" (nach Wedekind) von Alban Berg (Wien) wirkt diesen neuen Bestrebungen gegenüber noch sehr „romantisch". Das tschechische philharmonische Orchester spielte diese Werke vorbildlich.

Wie stark Alois Hába in seinem neuen Werk die nationale tschechische Tradition fortsetzt, zeigten besonders zwei Aufführungen des tschechischen Staatstheaters. In der dramatischen Legende „Unter dem Apfelbaum" von Zeyer triumphiert die Liebe über Macht und Geld. Ein Engel erfüllt auf Befehl des Herrn drei Brüdern ihre Wünsche, um sie glücklich zu machen. Nur der Liebende wird glücklich, die anderen werden durch Macht und Geld hartherzig, so daß der Engel ihnen beides wieder nimmt. Zu diesem Mysterienspiel schrieb der kürzlich verstorbene Joseph Suk Engelchöre und eine feinsinnige Begleitmusik, die bei starker Anlehnung an Richard Wagner, doch eine ganze Reihe slawischer Elemente erkennen läßt. — „Gott ist die Liebe" ist auch das Thema der Oper „Hansens Königreich" (nach Tolstoi) von Otakar Ostrčil. Hier versucht der Teufel durch Geld und Macht einen einfachen Menschen übermütig zu machen, was ihm aber infolge dessen liebevoller Gesinnung gegen seine Mitmenschen und Untergebenen nicht gelingt. Ein dramatisch sehr wirkungsvolles Textbuch mit vielen Buffoelementen; die Musik ist beeinflußt von Richard Strauß und A. Dvořák.

Eine Aufführung im Staatstheater von Dvořáks reizvoller romantischer Oper „Russalka", die den Undinestoff behandelt, sowie eine ganz hervorragende Wiedergabe von L. Janačeks bekannter mährischer Volksoper „Jenufa" mit ihren wundervollen Volkschören und Tänzen im Deutschen Theater zu Prag rundeten die Festspiele ab.

Alle Konzerte waren überfüllt, ein Beweis für das große Interesse für neue Musik. — Der Präsident der Gesellschaft, Prof. E. Dent, dankte auf einem Empfang dem Kultusminister J. Krčmář ganz besonders für die „Rettung" der Festspiele in letzter Stunde nach Prag, nachdem die Stadt Karlsbad aus finanziellen Gründen ihre ursprüngliche Einladung hatte zurückziehen müssen.

In einen alten Prager Palast auf dem Hradschin hatte Dr. Baecher eingeladen. Dort wurden Vierteltonwerke A. Hábas aufgeführt, darunter auch die soeben (bei Ultraphon) erschienenen vier Grammophonplatten, welche die verschiedensten Möglichkeiten der Vierteltonskala in einer Reihe ganz hervorragender Kompositionen zur Darstellung bringen.

Hellmuth Christian Wolff

# Mitteilungen

- Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau (Königsberg) wurde an die Universität Frankfurt (M.), Prof. Dr. Hans Engel (Greifswald) an die Universität Königsberg (Pr.) berufen.
- Prof. Dr. Hermann Keller hat wegen starker Inanspruchnahme als Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung an der Stuttgarter Hochschule für Musik seinen Lehrauftrag an der Technischen Hochschule niedergelegt. Als sein Nachfolger ist Dr. Marc André Souchay in Aussicht genommen.
- Prof. Dr. Jacques Handschin ist zum Ordentlichen Professor an der Universität Basel ernannt worden unter Erteilung des ordentlichen Lehrauftrags für Musikwissenschaft.

| November | Inhalt | 1935 |
|---|---|---|



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft
Herausgegeben
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Bezugspreis für Nichtmitglieder der DGMW jährlich 20 Rm.

Jahrgang 17 | Heft 12 | Dezember 1935

# Mitteilung

## an die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Mit dem vorliegenden Heft beschließt die „Zeitschrift für Musikwissenschaft" ihren 17. Jahrgang.

Der neue Jahrgang wird mit verändertem Titel und veränderten Erscheinungsfristen hervortreten. Nachdem das ehemalige Bückeburger Forschungsinstitut zum „Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung" (Berlin) erhoben und dadurch die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft von einer Reihe wichtiger Aufgaben entlastet worden ist, soll die Zusammenarbeit beider Einrichtungen künftig darin zum Ausdruck kommen, daß unsere Zeitschrift von jetzt an als Vierteljahrsschrift mit dem Titel erscheint:

**Archiv für Musikforschung**
Herausgegeben mit Unterstützung
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung
von der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft

Um die neue Veröffentlichung, deren Aufbau aus dem beiliegenden Rundschreiben zu ersehen ist, als unmittelbare Fortsetzung der „Zeitschrift" kenntlich zu erhalten, wird neben der neuen Bandzahl auch die Jahrgangszahl der älteren Veröffentlichung weitergeführt.

Die „Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft" führt ihre Tätigkeit wie bisher selbständig weiter und wird auf der nächsten Mitgliederversammlung eine Neuordnung ihres Arbeitsplanes und eine Überprüfung ihrer Satzung vornehmen.

Der Präsident
Schering

# Das Werk des Michael Praetorius

Von

Friedrich Blume, Kiel

## II.

### Die Anfänge

Umfassende Weite und starrsinnige Strenge bezeichnen das Lebenswerk des MPC, bezeichnen den hochfliegenden Gesamtplan wie die einzelne Komposition. Das innere Wachstum und den organischen Zusammenhang eines „Planes“ im Werke aufzuzeigen, bemühte sich der I. Teil der vorliegenden Abhandlung[1]. Ein dort als „1. Phase“ bezeichneter Abschnitt umfaßt das Frühschaffen, das erhaltene wie das nur literarisch belegte und das mutmaßliche.

Die Auseinandersetzung mit der Kunst der vorausgehenden Generation stellt jedem Schaffenden die ersten Aufgaben, sei es, daß er sich weiterbildend der Überlieferung verknüpft, sei es, daß er revolutionierend ihr entgegentritt. Aber was heißt Überlieferung zu einer Zeit, da alles gärt? Das nachweisbare Schaffen des MPC beginnt kurz nach 1600. Der Wolfenbütteler Hoforganist, damals schon rühmlich bekannt, stand im Alter von etwa 30 Jahren. Hat er, der lutherische Pfarrerssohn, selbst zeitlebens durchdrungen von flacianischem Geiste, die gerade Linie der Walther-Überlieferung fortgesetzt, die ihm aus seiner Torgauer Schulzeit vielleicht geläufig war? Hat er sich dem Hang seiner Zeit zu gefühlshafter Frömmigkeit und andächtiger Versenkung hingegeben, wie eben um diese Jahre die Menge der Andachts- und Gebetsliteratur und das „Wahre Christentum“ Arndts sie ausbreiteten? Hat er, hineingerissen in den Strudel eines neuartigen, auf Glanz und Schaustellung gerichteten Fürstenwesens, der gemeindehaft gebundenen Überlieferung den Rücken gekehrt und dem höfisch-repräsentativen Bedürfnis gehuldigt? Hat die Einwirkung der südlichen, auf eine klassizistisch-absolute Schönheit gerichteten Objektivierung auch des Religiösen in der Kunst ihn auf die Bahn des Italienertums gezogen? Oder hat er den aufsteigenden weltlichen Strömungen seines Zeitalters sich hingegeben und sich ihnen mehr als der kirchlichen Kunst verpflichtet? Luthertum und Calvinismus, Sektenwesen und Mystizismus, Geimeinschaftsgeist und Persönlichkeitswille, Sakramentalgewalt und Frömmigkeitsbedürfnis, Trieb der Leidenschaft und Regimentalgewalt der Kirche, Zerknirschung des Herzens und Zügellosigkeit der Weltlust, Ständetum und beginnender Absolutismus, Römisch und Lutherisch liegen im Widerstreit. Musikalisch ist die Farbentafel nicht weniger grell: alter c. f.-Liedsatz und neues Madrigal, polyphone Motette und leichtgefügtes Konzert, klavieristische Tanzkolorierung und organistischer Obligatsatz, freie Klangwahl und vorgeschriebene Farbenmischung, chorisches Ensemble und solistische Monodie, palestrinensischer Schönklang und affekthafte Charakterkunst stehen mit all ihren realen und symbolischen Werten gegeneinander.

---

[1] ZMW XVII, S. 321 ff. Verzeichnis der in vorliegender Abhandlung gebrauchten Abkürzungen s. daselbst S. 322, Anm. 1.

Die Generation um Gallus und Eccard bleibt geschichtlich im wesentlichen noch vor der Fülle der Entscheidungen. Einzig in dem genialischen Lechner ist sie, freilich auf einzigartigem und ganz persönlichem Wege, bis in die Stürme der neuen Aufgaben vorgestoßen. Für die Schicht der Schütz, Schein und Scheidt ist die Entscheidung, so verschiedenartig sie im Einzelfalle auch getroffen werden mag, doch schon keine Frage mehr. Dazwischen stehen H. L. Haßler, der Franke, im Behagen reichsstädtischer Kulturweite beheimatet, nach Anlage und Ausbildung früh zur Anpassung an die Musik des Südens geneigt und doch niemals auch nur annähernd so weitgehend „italianisiert", wie die musikgeschichtliche Literatur, von Äußerlichkeiten der Erscheinung her urteilend, ihn zu sehen pflegt, und MPC, der Sachse mit schlesischem Einschlag, in der dörflichen Enge eines lutherischen Pfarrhauses erwachsen, nach Anlage und Ausbildung auf den Norden gerichtet, aber mit unheimlicher Willensspannung die Gesamtheit der musikalischen Bildung seiner Zeit an sich reißend und im umfassenden System seines „Planes" vereinheitlichend. Beide zwischen die Entscheidungen, die den sie umgebenden Altersschichten mitgegeben waren, hineingestellt, beide Protestanten und großenteils in den gleichen musikalischen Gattungen kompositorisch tätig, beide auf der Höhe der Mannesjahre verstorben, nach Situation und Schicksal eng verbunden, spiegeln sie in arthaftem Gegensatz die Krisis der deutschen Musik ihrer Epoche.

Die künstlerische Abkunft des MPC soll im folgenden zur Erörterung gestellt werden. Die Werke selbst und die Äußerungen, die der Meister hinterlassen hat, sprechen eine hinreichend aufschlußreiche Sprache, wenn es auch an dem nötigen lebensgeschichtlichen Unterbau noch fühlbar mangelt. Die bekannte und grundlegende Arbeit von W. Gurlitt[1] reicht nur bis etwa zum Jahre 1604, d. h. wenig über den Zeitpunkt hinaus, zu dem die Kompositionstätigkeit des MPC beginnt. Künftigen biographischen Forschungen will und kann die vorliegende Untersuchung nicht vorgreifen. Sie sind zur Ergänzung der durch Wertung der Dokumente und durch stilistische Untersuchung der Werke gewonnenen Ergebnisse dringend erforderlich.

Der Künstler des Barock gelangt in der Regel in jungen Jahren zu Beruf, Meisterschaft und Ruhm. Nicht so Praetorius. Ähnlich Heinrich Schütz wird er erst in verhältnismäßig vorgerücktem Lebensalter und halb widerwillig zum Musikerberuf gezogen. Schütz hat noch nach Abschluß seiner Ausbildung bei G. Gabrieli, 28jährig, den Entschluß gefaßt, die „Music als eine Nebensache zu tractiren", die „vorhin außer handen gelegte Bücher wieder hervorzusuchen" und zur juristischen Laufbahn zurückzukehren. Der Zwiespalt muß wohl ein innerlicher, nicht, wie es aus seinen Briefen gelegentlich scheinen kann, nur durch die äußeren Umstände bedingter, gewesen sein. Er hat Schütz durch sein ganzes Leben hindurch begleitet. Noch 1651 trauert der alternde Meister in seinem „Lebenslauf" seiner „ersten Profession" nach[2]. MPC sagt von sich selbst[3], er habe „im Anfang coeteris artibus liberalibus obgelegen" und sei erst „sehr spät zum exercitio musices gelanget". Was

[1] Michael Praetorius. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1915.

[2] So noch 1651. Vgl. Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, S. 224.

[3] *Sy II*, fol. 11v.

ihm ursprünglich als Ziel seines Lebens vorgeschwebt hatte, war der Beruf des Predigers gewesen, der in seiner Familie erblich war und der ihm infolge der Glaubenskämpfe seiner Zeit und der Verfolgungen, denen sein Vater ausgesetzt gewesen war, als eine ihm ganz persönlich gesetzte Aufgabe erschienen sein mag. Die Leichenpredigt, die der Wolfenbütteler Hofprediger Tuckermann auf MPC gehalten hat, bezeugt es: „Er selbst trug ebenfalls großen Lust darzu, und es ihm oft gereuet, daß er sich nicht zum Predigtamt begeben“ [1]. Auch für MPC gilt wohl, wie für Schütz, daß der Zwiespalt sein Leben begleitet hat. Nicht nur die häufigen Hinweise auf das „Predigtamt“ des Musikers (wie z. B. die berühmte Formulierung von „cantio“ und „contio“ [2]) belegen die enge Verquickung, auch die Hinwendung zum Andachtsschrifttum, auf die im I. Teil dieser Abhandlung aufmerksam gemacht wurde [3], läßt erkennen, daß für den Meister die Predigt von der Kanzel und diejenige vom chorus musicus aus wohl immer nur zwei — notwendige — Seiten einer und derselben Aufgabe gewesen sind. Hat sich für ihn selbst auch diese besondere Gleichsetzung von musikalischem und rednerischem Predigtamt in ihrer vollen Schärfe erst in der letzten Phase seines Schaffens herausgebildet, so besteht doch lebens- und werkgeschichtlich kein Zweifel, daß beide ihn als gleichstarke „Berufenheiten“ vorgeschwebt haben. Für das Verständnis seines Schaffens und seiner geschichtlichen Sendung ist diese Beobachtung von ausschlaggebender Wichtigkeit.

Die bisher aus dem Leben des MPC bekannten Daten legen die Vorgeschichte seiner Kompositionstätigkeit einigermaßen fest. Nachdem er etwa 12—15jährig (1583—85) das Gymnasium in Zerbst besucht hatte, war MPC nach Frankfurt an der Oder übergesiedelt, um an der dortigen Universität, der er schon seit 1583 als „Nonjuratus“ angehörte, zu studieren. Daß sein Ziel Theologie war, läßt sich aus dem Gesagten entnehmen. In Frankfurt lebte sein Bruder Andreas als Generalsuperintendent der Mark Brandenburg und Universitätsprofessor. Er gewährte MPC die Möglichkeit zum Studieren und den Unterhalt. Andreas starb jedoch schon in jungen Jahren (1586), und Michael hätte, wie er selbst erzählt, das Studium aufgeben müssen, wäre ihm nicht „ganz unerwartet“ die Organistenstelle an St. Marien übertragen worden [4]. Deutlich geht aus diesen Daten hervor, daß MPC bis dahin eine eigentliche musikalische Fachausbildung nicht genossen haben kann. Er war Autodidakt, wenn man von der Schulmusiklehre des Zerbster Gymnasiums absieht. Sein Selbsturteil [5], er sei zum Organistenamt „mehr durch natürliche Neigung als durch empfangenen Unterricht“ befähigt gewesen, bestätigt es. Während der Jahre bis 1589, in denen MPC in Frankfurt lebte und die Organistenstellung bekleidete, unterzog er sich „nicht ohne Nutzen einer wissenschaftlichen Ausbildung in palaestra philosophica“. Dann griff auch bei ihm, ähnlich wie bei Schütz, das Schicksal

[1] Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 76; MfM VII, 1875, S. 177f.

[2] GA X, S. VII.

[3] ZMW XVII, S. 331.

[4] Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 81ff.

[5] GA XI, S. VIII: donec ab Ecclesia Francofordiana, ut studia (!), alioquin per obitum Fratris interrumpenda (!), facilius et felicius pertexendi esset copia, mihi nihil tale cogitanti, tradito Organistae officio, ad quod me potius naturae inclinatio, quam unquam eo suscepta institutio trahebat, in tertium usque annum perfunctus fui“.

in der Gestalt eines fürstlichen Gönners ein. Wiederum ganz überraschend[1] berief ihn Bischof Heinrich Julius von Halberstadt nach Gröningen als Organisten. In gleicher Eigenschaft ist MPC, wie bekannt, seinem Fürsten nach Wolfenbüttel gefolgt, als dieser (1589) die Regierung des Herzogtums Braunschweig-Wolfenbüttel übernahm. Organist blieb er auch später. 1604 übertrug ihm der Herzog das Kapellmeisteramt, doch dürfte aus der 1603 erfolgten nochmaligen Bestätigung der Organistenbestallung zu schließen sein, daß MPC daneben weiterhin Hof- und Kammerorganist blieb. Hauptamtlich hat er im ganzen 18 Jahre hindurch Organistenämter bekleidet[2].

Soweit die bekannten Daten. Aus ihnen geht erstens hervor, daß für MPC das Orgelspiel die Grundlage seiner gesamten musikalischen Tätigkeit gebildet hat, zweitens, daß er eine eigentliche musikalische Lehrzeit kaum durchgemacht haben, jedenfalls nicht bei einem bedeutenden Meister in die Schule gegangen sein kann, und drittens, daß seine oben zitierte Bemerkung, wonach er erst „sehr spät zum exercitio musices gelanget" sei, sich nicht auf seine Tätigkeit als Organist beziehen kann; war er doch etwa 16 Jahre alt gewesen, als er das Frankfurter Organistenamt übernommen hatte. Das alles zusammen aber bedeutet nicht weniger als die Einsicht, daß MPC auch nach seiner Gröninger Anstellung noch die Musik mehr als Autodidakt und Liebhaber betrieben und im übrigen „coeteris artibus liberalibus obgelegen" haben muß. Zwar auf die Bemerkung der Leichenpredigt[3], daß „der Herr Kapellmeister . . . manchmal darüber geklaget und geweinet . . ., daß er seine Jugend übel zugebracht habe", braucht man vielleicht nicht allzuviel Gewicht zu legen — Bußfertigkeitsfloskeln liegen damals in der Luft und haben einen etwas affektierten, modischen Beigeschmack. Dennoch kann man über das oben bereits angeführte Selbstzeugnis[4] ebensowenig hinweg wie über ein weiteres, das mehr als 10 Jahre früher geschrieben ist, und wo es gleichfalls heißt, daß MPC erst spät auf die Pflege der Musik seine Absicht gerichtet, in seiner Jugend anderen „studiis et artibus" obgelegen habe und von seinen „parentibus literatis" nicht zum Musikerberuf bestimmt gewesen sei. MPC bittet an dieser Stelle den Herzog Heinrich Julius geradezu, ihn nunmehr als Vollmusiker anzuerkennen, was er eben vorher, nach selbstgewähltem Studium und elterlicher Bestimmung, nicht gewesen war[5]. Der Widmungsbrief der *MS Motectae et Psalmi*, der diese Worte enthält, datiert vom Januar 1605.

An der gleichen Stelle findet sich noch ein weiteres, für die kompositorischen Anfänge des MPC wichtiges Selbstzeugnis, dessen Wortlaut[6] etwa so zu verstehen

---

[1] „Praeter spem et expectationem".

[2] Ausführliche Darstellung vgl. Gurlitt, a. a. O. Auf dem Titel der *MS I* (1605) nennt sich MPC noch „Fürstl. Kapellmeister und Kammerorganist".

[3] Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 76; MfM VII, 1875, S. 177f.

[4] *Sy II*, fol. 11v.

[5] GA X, S. VIII. Die Stelle ist in ihrer sprachlichen Formulierung zugespitzt auf das Wort „professio" und in der Prägnanz der Gegenüberstellung wohl unmißverständlich so zu interpretieren, wie oben geschehen. „. . . me serius ad Musices culturam animum adjecisse, aliis studiis et artibus in adolescentia operatum, neque huic quondam a parentibus literatis Professioni destinatum fuisse. [Absatz] Professionem igitur hanc . . . ut Illustrissima Celsitudo Tua . . . excipiat, . . . rogo". (Sperrungen vom Verf.)

[6] GA X, S. VIII: „Chori hujus illustris, cum et ego quotacunque pars et numerus jam

ist: „Nachdem ich nun schon mehr als zehn Jahre hindurch Mitglied dieser berühmten Hofkapelle bin und Ew. Hoheit mir gnädigst das Spiel auf der neuen Orgel und die Sorge für sie übertragen hat, und nachdem ich kürzlich[1] von Ew. Hoheit zum Leiter und Meister der ganzen Kapelle ernannt worden bin, habe ich mich für verpflichtet gehalten, dieses Gebiet [die Musik] vollständig zu bestellen[2] und das mir von Gott verliehene Talent auf die Übung und Pflege geistlicher Musik zu sammeln". Das ist insofern eindeutig, als auch hieraus hervorgeht, daß MPC vor dieser Zeit die Musik mehr beiläufig betrieben, sich jetzt aber ernstlich auf diesem Felde umgetan hat, doppeldeutig insofern, als man daraus schließen könnte, daß MPC sich in früherer Zeit vorwiegend mit weltlicher Musik befaßt habe. Die letztere Auffassung würde auch in der Bemerkung der *Lei S*[3], wonach MPC sich erst mit dem Beginn der *MS* (1605) auf Anraten „piorum virorum" von der „musica profana ac lascivior" abgewendet habe, sowie in den oben erwähnten Worten der Leichenpredigt eine Stütze finden. Am nächsten liegt es jedoch — da MPC diese Äußerungen aus Anlaß der Überreichung und Empfehlung seiner „primitiae", der *MS Motectae et Psalmi,* an den Herzog Heinrich Julius tut — die ganze Gruppe selbstbiographischer Notizen, wie oben ausgeführt, so aufzufassen, daß er sich früher nur nebenher als autodidaktischer Liebhaber und Kammerorganist mit der Musik befaßt, als solcher weltliche Unterhaltungsmusik (wie sie ja teilweise das Repertoire der deutschen Orgeltabulaturen des ausgehenden 16. Jahrhunderts ausmacht) getrieben, sich nunmehr aber endgültig zum Musikerberuf entschlossen und einer gründlichen Ausbildung in der Musik unterzogen hat, und daß er in Zukunft sein ganzes Können auf die geistliche Kunst wenden will.

Die Häufung der Nachweise erlaubt einigermaßen sichere Schlüsse. MPC ist erst als 34- oder 35jähriger Mann zum Musikerberuf gelangt und hat erst kurze Zeit vorher ein eigentliches Fachstudium betrieben. Zeit, Ort und Lehrmeister dieses Studiums sind bisher nicht nachgewiesen. Aus Geschichtsquellen allgemeinerer Natur ist bisher kein Aufschluß bekannt. MPC selbst schweigt darüber. Sein Schweigen wirkt auffällig gegenüber der Häufigkeit, mit der er auf seine Jugend zu sprechen kommt. Gelegentlich gibt er negative Auskünfte: daß er Italien nie gesehen und daß er nicht „vieler vortrefflicher Musicorum conversation Kund= vnnd Freundschafft gehabt, von denselbigen auch bester maßen vnterrichtet worden" ist[4]. Eine längere Unterbrechung seiner Wolfenbütteler Tätigkeit ist nur einmal nachweisbar, als sich MPC — nach Gurlitt[5] vermutlich um Weihnachten 1601 — „in eigenen Geschäften" nach Regensburg begab. Wie lange er dort blieb, ist bisher nicht bekannt, doch

ultra decennium fuerim, et mihi clementer commissa et demandata novi Organi cura et opera, nuper etiam ab Ill. Cels. T. totius Chori Musices Praeses et Magister constitutus sim, spartam hanc omnino ornandam et talentum divinitus mihi creditum in sacrae Musices exercitio et cultura collocandum esse duxi".

[1] Die Ernennung war 1604 erfolgt.

[2] „Spartam hanc omnino ornandam". Der Ausdruck kann wohl nur so verstanden werden, wie oben übersetzt. Das Wort „sparta" gibt Forcellini mit „vitae ratio" wieder. Ob es sich bei der gezierten Redewendung um eine Anspielung auf das von Forcellini angezogene Sprichwort „Spartam sortitus es, hanc orna!" handelt, bleibe dahingestellt.

[3] *Lei S*, fol. 10.

[4] *Sy III*, Neuausgabe S. 10/11.

[5] a. a. O., S. 135.

hat es sich um einen längeren Aufenthalt, der mindestens das Jahr 1602 hindurch, wenn nicht, wie unten zu zeigen sein wird, noch länger währte, gehandelt[1]. Daraus, daß MPC dort „Zehrung" von seinem Fürsten erhielt, und aus dem gewissen Ruf, den die Regensburger Kirchenmusik damals genoß, hat man früher geschlossen, daß er dort sein Studium betrieben habe. Einer solchen Auffassung steht jedoch die einfache Erwägung entgegen, daß in Regensburg kein Musiker war, bei dem MPC hätte in die Schule gehen können. Der hochbedeutende und in seinen „Deutschen Sprüchen" von 1594 und 95 seiner Zeit vorausgeeilte Andreas Raselius war bereits 1600 seiner Rückberufung nach Heidelberg (als Hofkapellmeister Kurfürst Friedrichs IV. von der Pfalz) gefolgt. Beziehungen zwischen MPC und Raselius wären denkbar: Herkunft und Lebensschicksale beider waren einander ähnlich[2]. Da jedoch Raselius bereits im Januar 1602 starb, ist es sehr unwahrscheinlich, daß beide Männer sich je kennen gelernt haben. Stilistisch deutet in den Werken des MPC nichts auf eine Berührung mit dem nur etwa 6—8 Jahre älteren, aber früh gereiften Meister. Aus der Aufnahme eines Choralsatzes in *MS V* (Nr. 65) lassen sich keinerlei Schlüsse ziehen, da dieser Satz einem Druckwerk des Raselius, dem „Regensburgischen Kirchenkontrapunkt" von 1599, nachgedruckt ist und MPC auch von anderen, ihm persönlich sicher ganz fremden Meistern Sätze in seine Werke aufgenommen hat. Welcher Art die „eigenen Geschäfte" gewesen sind, die MPC veranlaßt haben, nach Regensburg zu gehen, bleibt ungeklärt. Da ein führender Musiker dort nicht lebte, kann jedenfalls in der Berufsausbildung nicht der Zweck seiner Reise gelegen haben. Wäre das seine Absicht gewesen, so hätte es zweifellos — wenn schon Italien aus irgendwelchen Gründen nicht in Betracht gezogen wurde — wesentlich näher gelegen, an den benachbarten, politisch und künstlerisch befreundeten Hof des Landgrafen Moritz von Hessen in Kassel zu Georg Otto, nach Dresden zu Rogier Michael, nach Leipzig zu dem von MPC selbst stets hoch geschätzten und damals wegen seiner vielseitigen Gelehrsamkeit berühmten Sethus Calvisius, oder aber, vor allem, zu H. L. Haßler zu gehen, der eben damals wieder in Nürnberg wirkte. Das alles waren nahegelegene, meist auch politisch gleichgerichtete protestantische Vororte der Musik, in denen ein weit reicheres musikalisches Leben strömte als im damaligen Regensburg.

Wenn also die Regensburger Reise nicht einer planmäßigen Berufsausbildung gedient haben kann, so bleibt zunächst nur der Schluß übrig, daß auch fernerhin MPC Autodidakt geblieben ist und sich „in exercitio musices" auf eigene Faust weitergebildet hat. Denn in noch spätere Jahre eine Lehrzeit zu verlegen, geht nicht an, ganz abgesehen davon, daß der eigene Hinweis des MPC auf die erfolgte Berufsbildung damit nicht geklärt wäre. Verfolgte aber diese Reise nicht eigentlich und ursprünglich den Zweck eines solchen Studiums, so steht doch außer Zweifel, daß sie im Ergebnis für MPC eine Erweiterung des Blickfeldes und eine Vertiefung

[1] In der Widmung von *MS IV* (GA IV, S. VII—VIII), datiert vom 25. August 1607, an eben jenen Friedrich IV. von der Pfalz, der Raselius an seinen Hof gezogen hatte, spricht MPC davon, daß er „vor 5 Jahren zu Regensburg" den Kurfürsten als Mäzen habe rühmen hören.

[2] Vgl. Ludwig Roselius in der Neuausgabe der Motetten von Raselius, DTB, Jg. 29-30, Bd. 36, 1931; desselben Dissertation „A. Raselius als Motettenkomponist", Berlin 1924, maschinenschriftlich. Biographie des Andreas Raselius von J. Auer, 1892.

der musikalischen Kenntnis im Gefolge hatte. Wenn später der Meister bei den verschiedensten Gegenständen und Gelegenheiten immer wieder auf die Erfahrungen zu sprechen kommt, die er an der Musik katholischer Kirchen gesammelt hat [1], so dürfte es sich zum Teil um die Ausbeute eben dieses Aufenthaltes, zum Teil aber auch noch einer bisher nicht beachteten und mangels lebensgeschichtlicher Forschungen noch nicht genauer datierbaren Reise nach Prag handeln, die verschiedentlich belegt ist [2].

MPC hat in Prag den kaiserlichen Hoforganisten Carolus Luyton kennen gelernt. Da er ihn als „Röm. Kayserl. Majestät vornemen Componisten" bezeichnet, dieser Titel aber dem Niederländer von Kaiser Rudolf II. erst am 1. Juli 1603 [3] übertragen worden ist, dürfte der Besuch nach diesem Zeitpunkt stattgefunden haben. Nun ergibt sich eine Kette leicht kombinierbarer Daten. In Regensburg war MPC 1602. Von dort ist Prag nicht allzuweit entfernt. Das Lobgedicht, das der Regensburger Pfarrer und Freund des MPC, Christophorus Donaverus zu dem „Erstlingswerk des MPC, den *MS Motectae et Psalmi,* beisteuerte, datiert von „Dominica Ephphata", d. h. dem 10. Sonntag nach Trinitatis, des Jahres 1603 [4]. Nach dem Inhalt zu urteilen, hat der „poeta laureatus" kürzlich selbst lateinische Motetten des MPC gehört. 1606 bereits spricht MPC aus eigener Anschauung über die Musik der „Bayrischen und anderen Römischen Catholischen Kirchen", wobei er sich u. a. auf die *MS I,* also bis gegen 1605 gechriebene Kompositionen bezieht [5]. Nichts liegt näher, als aus diesen Daten, wenn auch nicht mit Gewißheit, so doch einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit zu schließen, daß sich an den Regensburger Aufenthalt eine Reise nach Prag angeschlossen hat, von der dann MPC unmittelbar oder wieder über Regensburg nach Wolfenbüttel zurückgekehrt wäre. Terminus ad quem ist der 5. September 1603, das Datum seiner Eheschließung. Das Widmungsgedicht des Donaverus wäre als eine Art Abschiedsgruß aufzufassen, was auch seinem Inhalt gut entspricht. Mit einem, wenn auch kurzen Prager Studienaufenthalt — etwa in der ersten Hälfte des Jahres 1603 — würde die beträchtliche Erhöhung des Gehaltes, die der Herzog seinem Kammerorganisten im Herbst dieses Jahres gewährte, würden die oben angezogenen Selbstzeugnisse über eine umfassende Beschäftigung mit der Musik und würde auch die im Jahre 1604 unter vorzeitiger Entlassung des Thomas Mancinus erfolgte Ernennung zum Kapellmeister eine befriedigende Erklärung finden. In Prag könnte MPC seine „Meisterschule" durchgemacht haben.

[1] So u. a. *Sy II,* S. 15 und 147; *Sy III,* S. 61 und 88; vgl. auch im I. Teil vorliegender Abhandlung, ZMW XVII, S. 325.

[2] *Sy II,* S. 15, 63, 147; auf eine Beziehung zu Prag weisen auch die drei Lobgedichte von Johannes Steinmetz, *Sy III,* Neuausgabe S. 13—15.

[3] Eitner, Quellenlexikon VI, S. 257. Nach A. Smijers, Die kaiserliche Hofmusikkapelle usw„ III, in: Studien zur Musikwissenschaft, hrsg. von G. Adler, VIII, 1921, S. 202, käme als Datum für die Ernennung zum Hofkomponisten erst der 1. November in Betracht; in diesem Falle wäre also Luyton formell der Nachfolger des am 4. Juli verstorbenen de Monte gewesen. Im November aber kann MPC nicht mehr in Prag gewesen sein. — Nach den Notizen bei Smijers könnte übrigens MPC in Prag auch mit Alessandro Orologio zusammengetroffen sein, doch erwähnt er diesen später nicht.

[4] Marc. 7, 31—37; ἐφφαθά ist das Hauptwort des Evangeliums, v. 34. Frdl. Auskunft von Herrn P. Sigismund Cleven, Kiel. Nach späteren Zählungen auch Evangelium zum 12. Sonntag nach Trinitatis.

[5] GA I, S. XI.

Der hypothetische Charakter einer solchen Konstruktion mindert nicht ihre Wahrscheinlichkeit noch ihre Wichtigkeit. Um die Hofhaltung Rudolfs II. in Prag hatte sich ein reges musikalisches Leben entfaltet. Die Fülle bekannter Namen wie Jacob de Kerle, Jacob Regnart, Francesco Sale, Carolus Luyton, Jacob Haßler, allen voran aber Jacob Gallus, Philipp de Monte und Hans Leo Haßler beweist es. Der kaiserliche Hof zu Prag war wie politisch, so musikalisch zum nordischen Zentrum der Gegenreformation geworden, und MPC beruft sich nicht ohne Grund immer wieder auf die katholischen Kirchen, die gerade ihm wohl durchaus neuartige Eindrücke vermittelt haben. In seinen Schriften zitiert er Werke von fast allen genannten Meistern. Ob er freilich außer Luyton und vielleicht Jacob Haßler auch nur einen von ihnen persönlich kennen gelernt hat, steht dahin. Gallus und de Kerle waren beide bereits 1591, Regnart und Sale 1599 gestorben; H. L. Haßler schied 1602 aus der Kapelle aus und blieb ihr nur als Komponist von Hause aus verbunden; de Monte wäre, wenn MPC ihn noch kennen gelernt hätte (er starb am 4. Juli 1603), schon ein 80jähriger Greis gewesen. Persönlichen Umgang muß er mit der Musikerfamilie de Sayve gepflogen haben. Die Lieder Lamberts de Sayve hat er 1611 neu herausgegeben[1]. Daß aber MPC, der sich in Prag Muße genommen hat, Luytons Clavicymbalum universale zu besichtigen, in der Jesuitenkirche eine Orgel zu untersuchen, die praktische Anordnung mehrerer Chöre in der Kirchenmusik kennen zu lernen und sich mit den dort gebräuchlichen Unterschieden von Chor- und Kammerton zu beschäftigen[2], auch eingehend die Kompositionen der Prager Meister studiert haben wird, bedarf keines Beweises. Das Opus musicum des Gallus, aus dessen II. Teil von 1587 er in *Sy III* ein größeres Beispiel gibt und aus dessen IV. Teil von 1590 er das zweiteilige „O quam metuendus" in seine *MS Motectae et Psalmi* aufnimmt, Haßlers und Regnarts achtstimmige Messen (letztere zitiert *Sy III*, S. 70), de Kerles und de Montes Motetten, die er zusammen mit denen anderer stilverwandter Meister *Sy III*, S. 19, nennt, wird ihm eben der Prager Aufenthalt zugeführt haben. Gewannen Haßler und Gallus damals auch für die norddeutsche protestantische Kirche Bedeutung, so mag doch die Bekanntschaft mit den Werken spezifisch reformkatholischer Komponisten wie de Monte und de Kerle auf den musikalischen Kulturkreis von Prag zurückzuführen sein. Darüber hinaus aber eröffnet gerade Prag in hervorragendem Maße den Weg zu den zahlreichen Verbindungen mit Italien, die MPC in seinen späteren Jahren erkennen läßt — einen Ausblick, der über die „Anfänge" seiner Kompositionstätigkeit hinausgreift, der aber angesichts der für einen Teil der *MS Motectae et Psalmi* bereits vorauszusetzenden Bekanntschaft mit dem Spätstil G. Gabrielis hier sichtbar gemacht werden muß. Für die erste Bekanntschaft des MPC mit dem vielchörigen Konzert spielt vielleicht der schon genannte Lambert de Sayve als Komponist und Vermittler eine Rolle: in *Sy III* nennt er ihn in diesem Zusammenhang zweimal (S. 22 und 67) an hervorragender Stelle, das eine Mal sogar in einem Atemzuge mit G. Gabrieli.

Was unter diesen Umständen gerade Prag als Grundlage für das Frühschaffen

---

[1] Vgl. A. Smijers, Die kaiserliche Hofmusikkapelle IV, Studien zur Musikwissenschaft IX, 1922, S. 65.

[2] S. vorige Seite, Anm. 1.

des MPC bedeutet, braucht nicht unterstrichen zu werden. Prag konnte ihm bieten, was er damals nur an einem der süddeutschen katholischen Höfe, nirgends aber in solcher Ausprägung wie im Umkreis der kaiserlichen Hofhaltung lernen konnte: den reinen Schönklang des Palestrinastils, die Technik der konzertanten Mehrchörigkeit, die neuen Formelemente der Refrain-, Ritornell- und Rahmenkomposition, die Praxis der Verwendung obligater Solostimmen, Instrumental- und Vokalchöre. Gewiß war dies alles auch im Norden schon vorgebildet: die „Mehrchörigkeit" an und für sich ist kein italienisches Monopol gewesen. In dem Wie der Ausführung jedoch, in der Klangpracht, dem virtuosen Reichtum, der Farbigkeit und der kontrastvollen Vielfältigkeit liegt das Neue. Daneben gab es auch mancherlei mehr Handwerkliches, was in der Magdeburger und Torgauer Schule nicht vorgebildet lag: den Kontrapunkt römischer Art, die Herausbildung charakteristischer Motive und schildernder Züge im Stile Lassos, die Anfänge des Generalbasses und endlich die Bearbeitungs- und Parodietechnik, wie sie Gallus und de Monte in großem Umfange angewendet haben. Von Lassos Werken dürfte MPC wohl auch schon vorher manches bekannt gewesen sein. Doch fragt es sich, wie weit gerade dasjenige, was heute als hervorragendstes Kennzeichen seines Stils gilt, die reservata-Manier, im Norden Deutschlands Verbreitung gefunden hatte, und wie weit nicht etwa nur seine — in dieser Hinsicht minder charakteristischen — Messen, Magnificat und andere liturgische Kompositionen in den Bestand der norddeutsch-protestantischen Musik eingegangen waren.

Von diesen Erwägungen aus werden die Ansatzpunkte für das eigene Schaffen des MPC sichtbar. Seine beiden ersten erhaltenen Werke sind die von ihm selbst als Erstlinge bezeichneten[1] *MS Motectae et Psalmi*, 1607 erschienen, und die *Megalynodia S*, gedruckt 1611[2]. Der Entstehungszeit nach müßte die *Megalynodia* den Titel der „primitiae" beanspruchen, da sie bereits 1601/02 in Regensburg komponiert ist[3]. Daß MPC statt ihrer die *Motectae* so bezeichnet, beruht lediglich auf deren früherer Drucklegung. Die *Motectae* selbst sind — mindestens teilweise — vor *MS I* (erschienen 1605) entstanden. Der Nachweis hierfür ist zum Teil bereits im I. Teil vorliegender Abhandlung geführt worden[4], zum Teil ergibt er sich aus den oben erörterten Selbstzeugnissen und den in dem Druckwerk selbst enthaltenen Daten: das oben bereits herangezogene Gedicht des Donaverus ist vom Spätsommer 1603, die Widmung des MPC an Herzog Heinrich Julius vom Januar 1605 datiert. Da Donaverus auf das Canticum Simeonis anspielt, das in der Komposition von MPC in dem Werk selbst enthalten ist, andrerseits die Widmung wohl sicher den Abschluß der Sammlung voraussetzt, dürfte — zunächst summarisch — die Entstehung der *MS Motectae et Psalmi* in die Jahre 1603—1604 verlegt werden. Freilich wohl nur teilweise. Dem Stil und der Anordnung nach geht ein — im I. Teil vorliegender Abhandlung bereits angedeuteter — Bruch durch das Werk. Die Nummern 1—34 stammen von MPC, dann folgen, unterbrochen durch zwei weitere eigene Kompositionen (Nr. 40—41) sieben Nummern mit frem-

[1] Vgl. ZMW XVII, S. 324.
[2] GA X, bzw. XIV.
[3] GA XIV, S. X.
[4] Vgl. ZMW XVII, S. 324.

den Stücken (unter den sechs fremden Kompositionen ist eine zweiteilige, daher 7 Nummern, Nr. 35—39 und 42—43), an die sich wiederum neun Motetten von MPC schließen. Die Anordnung des Ganzen nach der Stimmenzahl (von 4—16) allein rechtfertigt nicht diese Unterbrechung: warum hat MPC nicht die fremden 8stimmigen Stücke an das Ende aller 8stimmigen Sätze gerückt, sondern ihnen nochmals zwei eigene (Nr. 40—41) nachgeschickt? Wie ist es zu erklären, daß diese Stücke Nr. 41 und 42 zusammen mit der dem fremden Einschub vorhergehenden Motette Nr. 34 und einigen späteren Nummern (44, 46) konzertante Kompositionen mit mehr oder weniger scharf ausgeprägten Ritornellen sind und somit einen Typus darstellen, der vor Nr. 34 nicht vertreten ist (auch Nr. 20 kann hierher höchstens wegen der expressis verbis geforderten Besetzung, nicht wegen seiner formalen Anlage rechnen)? Wie kommt es, daß gerade vor der „kritischen" Nummer 34 die Reihe der Motetten- und Psalmtexte durch den Einschub einer Messe und eines Magnificat durchbrochen wird? Die Antwort auf alle diese Fragen liegt wohl in der bereits im I. Teile vorliegender Abhandlung ausgesprochenen Mutmaßung, daß innerhalb der *MS Motectae et Psalmi* zwei — wenn nicht noch mehr — Entstehungsschichten anzunehmen sind. Im Laufe der sich über mehrere Jahre erstreckenden Tätigkeit an diesem Werke mögen sich allmählich die stilistisch unterscheidbaren Teile durcheinandergeschoben haben. Messe und Magnificat mögen ursprünglich als Abschluß des 8stimmigen Teiles gedacht gewesen sein, wenn überhaupt darüber hinausgehende Besetzungen im ersten Plane gelegen haben.

Unmotiviert erscheint bisher der zeitliche Zwischenraum zwischen der Widmung vom Januar 1605 und dem Erscheinen des Werkes (im Jahre 1607, und zwar erst Ende des Jahres, da es zum ersten Male zur Frankfurter Frühjahrsmesse 1608 angezeigt worden ist[1]). Dieser Zwischenraum erklärt sich aber unschwer, wenn man Göhlers bisher unbeachtet gebliebene Notiz[2] berücksichtigt, aus der hervorgeht, daß bereits 1606, und zwar Anfang des Jahres (da zur Frankfurter Frühjahrsmesse angezeigt) eine erste Auflage des Werkes erschienen ist[3]. Sie trägt einen anderen Titel: *Sacrarum Motectarum primitiae Michaelis Praetorii, Ducis Brunsvicensis chori musici praefecti*[4], *4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. et 16. vocibus. Inspersa Missa et Magnificat*, und ist bei einem anderen Drucker, Franke in Magdeburg, erschienen. Übrigens hat, wie hier hinzugefügt sei, wenn Göhlers Vermerke richtig sind, die Sammlung noch eine dritte Auflage im Jahre 1610 bei Hering und Hummen in Hamburg erlebt[5]. Von

[1] Albert Göhler, Verzeichnis der ... in Meßkatalogen ... angezeigten Musikalien, Leipzig 1902, S. 62, Nr. 1128.

[2] a. a. O., Nr. 1126.

[3] R. Gerber stützt sich im Revisionsbericht zu GA X, S. XIII (für die Zwecke der Neuausgabe mit Recht) nur auf die erhaltenen Exemplare. Exemplare der Auflagen von 1606 und 1610 konnten bisher nicht nachgewiesen werden. – Bei dieser Gelegenheit möge ein bedauerliches Versehen der GA seine Berichtigung finden. GA X, S. XIII, ist infolge einer nachträglichen Verwechslung der zur Terpsichore gehörige und dort — GA XV, S. XXI — richtig wiedergegebene Druckervermerk irrtümlich noch einmal reproduziert worden. An seiner Stelle muß es heißen: „Noribergae excudebat Abrahamus Wagenmannus MDCVII". In der GA wird der Irrtum bei späterer Gelegenheit berichtigt werden.

[4] Es ist vielleicht bemerkenswert, daß MPC sich hier noch „chori praefectus" und nicht, wie später, „chori magister" nennt.

[5] a. a. O., S. 62, Nr. 1128; die Ziffer „1608" steht hier wohl irrtümlich für „1607".

der 1. wie der 3. Auflage sind bisher Exemplare nicht nachgewiesen. Aus dem Vorhandensein einer ersten, der heute vorliegenden (zweiten) von 1607 vorausgegangenen Auflage erklärt sich auch erst der Zornesausbruch, mit dem MPC den Drucker und den Korrektor übergießt[1] („mihi animus iracundia excandescit"): er habe jenem ein „Prototypum sive Originale", also doch ein Exemplar eines ersten Druckes, nicht eine Handschrift übergeben, in dem alle Fehler sorgfältig korrigiert gewesen seien, der Korrektor habe es ihm aber nicht schnell genug zurückgegeben, sondern es „drei volle Vierteljahre" zurückgehalten und es ihm erst nach Erscheinen der Ausgabe wieder eingehändigt, woraus sich dann wieder eine Erratenliste nötig gemacht habe, und auch sonst habe er die Ausgabe verzögert.

Die beiden Auflagen decken sich jedoch offenbar nicht restlos mit den stilistischen Gruppen, die zu unterscheiden sind. Ein reines Konzert mit ausdrücklicher Unterscheidung von Soli und Tutti — obwohl ohne Ritornelle — wie Nr. 46 und der 16stimmige, nicht konzertierende Satz Nr. 52 müssen (weil einzige Stücke zu 10 bzw. 16 Stimmen) bereits in der 1. Auflage enthalten gewesen sein. Auch daß die Messe und das Magnificat in der 1. Auflage bereits zwischen anderen Stücken standen und nicht etwa den Schluß bildeten, geht aus der Formulierung des Titels „inspersa" deutlich hervor; MPC hätte sonst sicher „addita" oder „adjecta" gesetzt. Umgekehrt ist natürlich nicht gesagt, daß die erste Auflage bereits sämtliche Kompositionen der zweiten enthalten haben muß und bleibt vorläufig Raum für die Annahme, daß Stücke mit so konzertantem Einschlag wie Nr. 20, insbesondere aber 34, 40, 41, 44 erst in der 2. Auflage hinzugefügt worden sind. Möglich auch, daß das Vorkommen mehrfacher Kompositionen über einen und denselben Text hierin seine Ursache hat: „Confitemini Domino" erscheint einmal als 8stimmiges Konzert und einmal als 16stimmiger, nicht konzertierender Satz, „Grates nunc omnes" einmal 8stimmig konzertierend und einmal 8stimmig nicht konzertierend usw., dagegen kommen mehrfache Kompositionen gleicher Texte auch ohne wesentliche Stilunterschiede vor. Eine Deckung zwischen Stilstufen und Auflagen ist also nicht anzunehmen. Die merkwürdige Planlosigkeit der Textwahl läßt ein allmähliches Zusammenwachsen der Sammlung vermuten. Merkwürdig ist auch, daß MPC weder in der Widmung noch in einem der beiden Titel irgendwie auf die eingeschobenen fremden Werke hinweist. Lediglich die „Observatio"[2] macht darauf aufmerksam, daß es sich um bis dahin ungedruckte bzw. in selten anzutreffenden Druckwerken befindliche Kompositionen handelt.

Das Ergebnis einer stilistischen Analyse der *MS Motectae et Psalmi* entspricht diesem Befund. Es sind 3 verschiedene stilistische Gruppen zu unterscheiden, die aber nicht ohne weiteres chronologisch zu trennen sind. In ihrer Schrift „Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von H. Schütz" hat A. A. Abert[3] eine Reihe wertvoller stilistischer Untersuchungen an den Motetten des MPC vorgelegt, auf die im folgenden Bezug genommen wird. Der Anlage nach lassen sich die Stücke folgendermaßen klassifizieren (die in Klammern gesetzten Ziffern geben die Stimmenzahl an):

[1] GA X, S. XII. [2] Ebenda.

[3] Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, hsg. von F. Blume, Heft 2, Wolfenbüttel 1935, S. 137 ff.

I. Cantus firmus-Bearbeitungen: Nr. 1 (4), 5 (5), 12 (6), 18—22 (8), 46 (10) und 47 (12).

Texte: Antiphonen, 2 Sequenzen, ein „Benedicamus Domino".

II. Freie mehrchörige Kompositionen: Nr. 23—31, 34, 40, 41 (alle 8), 44, 45 (9), 48—51 (12), 52 (16). Dazu können, obwohl nur 7stimmig und nicht im strengen Sinne mehrchörig, die Nummern 16—17 gerechnet werden.

Texte: Psalmen und Cantica, zwei „Haec est dies" (Nr. 40 und 48), eine freie Dichtung (Nr. 51) und 2 Antiphonen (Nr. 23 und 24).

III. Freie, nicht mehrchörige Kompositionen: Nr. 2—4 (4), 6—8 (5), 9—11 und 13—15 (6).

Texte: einzelne Sprüche oder kompilierte Bibeltexte (Nr. 3—4, 6—7, 10, 11), Dichtungen (Nr. 9, 13—14,) 1 Responsorium (Nr. 8), 1 Hoheliedtext (Nr. 15).

Bei dieser Aufstellung sind ausgeschieden die fremden Kompositionen, die MPC aufgenommen hat (Nr. 35—39, 42, 43), sowie die Messe und das Magnificat (32 und 33). In den letztgenannten beiden Werken dürften vielleicht die frühesten freien Kompositionen vorliegen, die von MPC erhalten sind, beide sicherlich Früchte der Regensburg-Prager Reise. Das Magnificat kehrt, stark überarbeitet, wieder in der *Megalynodia S*[1], deren Inhalt nach Selbstzeugnis[2] „in Comitiis Ratisbonensibus" entstanden ist, die aber erst 1611 in „revidierter und korrigierter"[3] Form gedruckt wurde. Der aufschlußreiche und einer eigenen Untersuchung werte Vergleich beider Fassungen des Magnificat kann hier nicht durchgeführt werden. Als freie Komposition, die sich nur anfangs und ganz gelegentlich im Verlauf an die Lektionsformeln des 5. Tons angelehnt, kann es der oben mit II. bezeichneten Werkgruppe zugerechnet werden. Ähnliches gilt für die freikomponierte 8stimmige Messe (Nr. 32), die MPC ebenfalls ein zweites Mal, nämlich in der *Missodia S* des Jahres 1611[4], und zwar nur leicht überarbeitet, zum Druck gebracht hat. Die Teile des Messentextes sind gewissermaßen wie die Abschnitte eines Psalms behandelt, und das Werk fügt sich somit völlig dem Bilde jener obengenannten II. Gruppe ein.

Die Verteilung der Texte auf die drei musikalischen Gattungen ist sichtlich von einer Art übereinkunftsmäßiger Materialgerechtigkeit diktiert: feierliche, festlich betonte, umfangreichere Texte wie Psalmen und Cantica, zu denen sich die beiden weihnachtlichen Antiphonen (Nr. 23 und 24), die freie Dichtung Nr. 51, die beiden „Haec est dies"[5], Messe und Magnificat gesellen, verlangen nach der mehrchörigen

[1] GA XIV, S. 88 ff. [2] GA XIV, S. X. [3] Ebenda. [4] GA XI, S. 152 ff.

[5] Die beiden Texte „Haec est dies" der Nummern 40 und 48 sind ganz verschieden. Der erstere ist durch seine Anhänge als weihnachtlich, der letztere als österlich gekennzeichnet. MPC jedoch verzeichnet im Register beide als zum Fest Mariae Verkündigung gehörig. Die Herkunft dieser und ähnlicher damals nicht seltener Textreihen, die an das „Haec est dies" anknüpfen, ist mir nicht bekannt. Sie sind wohl abgeleitet aus dem Ostergradual, das für sämtliche Tage der Osterwoche mit den Worten „Haec est dies, quam fecit Dominus: exultemus et laetemur in ea" beginnt. Die anschließenden Textteile von Nr. 48 sind zum Teil den verschiedenen Gradualversus der Osterwoche entnommen, zum Teil fremde Bestandteile. Vielleicht ist beachtenswert, daß an Nr. 40 sich als Nr. 41 eine Komposition des „Confitemini Domino" anschließt, also eines Textes, der an den Gradualversus des Ostersonntags anknüpft und diesem dann wieder freie Textteile folgen läßt, so daß dieses „Confitemini" mit dem „Haec est dies" zusammengehören könnte. MPC selbst bezeichnet jedoch Nr. 41 nur als „pro gratiarum actione". Vielleicht aber beziehen sich diese Kom-

freien Komposition; Antiphonen, Sequenzen, das „Benedicamus Domino“ zum Schluß der Messe, durchweg also strenger liturgisch gebundene Texte, treten als cantus firmus-Arbeiten auf; kürzere und nicht streng liturgische Texte, einzelne Sprüche und dergl. bedienen sich einer kleinbesetzten Motettenform. Unter Offenhaltung eines gewissen Spielraums für die ad libitum-Behandlung mancher Texte kann also gesetzt werden:

I. Liturgische Texte in cantus firmus-Bearbeitungen,
II. Psalmen und Cantica in freier mehrchöriger Komposition,
III. Sprüche und kleinere Texte in freier „motettischer“ Komposition.

Zwischen diesen Gruppen treten Stilüberschneidungen in dreifacher Form auf. Einmal, indem auch cantus firmus-Sätze mehrchörig behandelt und so die Gruppen I und II gekreuzt werden (Nr. 18—22, 46—48). Zweitens, indem bei mehrchörigen Kompositionen die Chorteilung durch wechselnde Stimmengruppierungen mehr oder weniger stark verschliffen und so eine Annäherung der Gruppe II an die Gruppe III erzielt wird. Hierhin gehören die Nummern 18, 19, 23, 24, 40, 41, 45. Dieser Stil — latente Mehrchörigkeit — der bekanntlich in den ersten 4 Teilen der *MS* geradezu die spezifische Praxis des MPC ausmacht, erscheint also hier vorzugsweise bei Antiphonen (18, 19, 23, 24) und dem „Haec est dies“ nebst dem diesem vielleicht zugehörigen „Confitemini“ (s. o.), jedoch (mit einziger Ausnahme der Nr. 45) nicht bei Psalmen und Cantica, für die sich damit der Gattungsstil — effektive Mehrchörigkeit — um so deutlicher abhebt. Eine dritte Überschneidung endlich tritt dadurch ein, daß das nicht an eine der drei Gattungen geknüpfte Formelement der Repetitionsbildung in einer jeden von ihnen erscheinen und die mannigfachsten Ergebnisse zeitigen kann. So treten Refrainbildungen auf in Nr. 3—4 und in Nr. 6—7; sie können abgeschliffen werden zu klangähnlichen Schlüssen zusammengehöriger Stücke, einer Art „Scheinrefrains“, wie in Nr. 16—17 und 21—22. Echte, einfache Ritornellbildungen zeigen z. B. Nr. 41 und 44 mit ausdrücklicher Besetzungsangabe (Soli und Tutti); auch sie können in abgeschliffener Form als „Scheinritornelle“ vorkommen, indem Tuttieintritte mit ritornellartiger Wirkung, aber verschiedenem musikalischem Material erscheinen (so die Nummern 46, 51; auch Nr. 20 und 40, wo der Eindruck jedoch mehr der eines freien Alternierens ist). Eine sehr komplizierte „verschränkte Ritornellform“ zeigt Nr. 34[1], Ritornellvariationen mit zyklischer Anordnung Nr. 52. Einmal ist eine reine Rahmenform zu beobachten (Nr. 48). Das Auftreten dieser Repetitionsbildungen ist nicht an die ausdrückliche Besetzungsvorschrift „Sola voce — Chorus Vocibus, Instrumentis et Organo“ geknüpft, die nur in Nr. 20, 34, 40, 41, 44 und 46 erscheint, sondern kann, selbst in der Gestalt echter Rahmen- und Ritornellformen auch in der gewöhnlichen Mehrchörigkeit vorkommen (z. B. Nr. 48 und 52). Dabei bleibt die Frage offen, ob diese Besetzungsvorschriften wirklich nur auf diejenigen Stücke anzuwenden sind, bei denen sie ausdrücklich stehen, oder ob sie nicht mehr oder weniger alle mehrchörigen Sätze treffen. Scheint nun das Vorkommen der Repetitionsbildungen in allen drei Gattungen die stilistische Gruppierung illusorisch zu machen, so ist demgegenüber doch her-

positionen auch auf die Laudenantiphon gleichen Textanfangs zum Ostersonntag. L. Lossius führt in seiner „Psalmodia“ von 1553 keinen dieser Texte an.

[1] Vgl. die Analyse bei A. A. Abert, a. a. O. S. 143 ff.

vorzuheben, daß bei den c. f.-Arbeiten nur Scheinrefrains und Scheinritornelle, keine echten Repetitionsformen vorkommen, die sich demnach auf die freien Kompositionen beschränken.

A. A. Abert hat richtig gesehen, daß die c. f.-Sätze das Fundament der *MS Motectae et Psalmi* bilden[1]. Diese Stilgruppe jedoch von der Kirchenliedmotette abhängig zu machen, geht für die Person des MPC nicht recht an, da, wie gezeigt, die lateinischen Motetten ihrer Entstehungszeit nach den Liedbearbeitungen zweifellos zeitlich vorangehen. Die Frage nach ihrer geschichtlichen Herleitung ist nach dem heutigen Stande der Kenntnis nicht eindeutig zu beantworten. Ihr „konservativer Charakter"[2] verbindet sie mit einer weit zurückreichenden Praxis. Stücke wie die beiden Kompositionen der Pfingst-Antiphon „Veni S. Spiritus, reple" (Nr. 1 und 47), die drei der Magnificat-Antiphon zum 1. Adventssonntag „Ecce Dominus veniet" (Nr. 5, 18, 19)[3], die zwei der Weihnachtssequenz „Grates nunc omnes" (Nr. 20 und 21—22) und selbst die so modern anmutende der Ostersequenz „Victimae paschali laudes" (Nr. 46) sind dem Grunde nach eng verwandt mit der alten c. f.-Technik, wie sie in Deutschland noch vorzugsweise in der Torgau-Magdeburger Schule, ähnlich aber auch von Lasso gepflegt wurde, und unterscheiden sich von jener nur durch die modernere, madrigalistisch-kleingliedrige Motivik der Gegenstimmen, z. T. durch ihre chorische oder konzertante Behandlungsweise. Freilich geht die Freiheit, mit der der c. f. auf die Stimmen verteilt, bald vergrößert, bald verkleinert, bald stellenweise übergangen wird, und geht der bemerkenswerte Abwechslungsreichtum seiner Notenwerte weit über das Altgewohnte hinaus. Gerade diese Eigenschaften weisen auf die Nähe zweier Beziehungen hin, die hier nur vermutungsweise angedeutet werden können: die zu L. Schröters „Hymni sacri" von 1587 und diejenigen zur Orgelmusik. L. Schröters Werk wird MPC durch örtliche Tradition bekannt gewesen sein[4]. Daß seine Liedmotetten auf MPC stilbildend gewirkt haben, hat kürzlich G. Hofmann[5] gezeigt. Die allgemeine Beziehung auf die Hymnenbearbeitung, die damit gewonnen ist, greift gleichzeitig in die zweite über, die auf die Orgelmusik verweist. Mit den eignen Beiträgen, die MPC später hierzu geliefert hat[6], und mit der stilistischen Verwandtschaft seiner Orgelhymnen mit den Choralfantasien für Orgel sind die nächsten Verwandten dieser c.f.-Motetten aufgezeigt, wenn auch nicht geschichtlich abgeleitet. Eine solche Ableitung zu versuchen, wäre heute verfrüht[7]. Die offenbar sehr verwickelten Zusammenhänge zwischen vokal-instrumentalem und organistischem c. f.-Satz in der Zeit unmittelbar vor MPC zu klären, muß einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben[8]. Es scheint, daß neben der von F. Dietrich aufgezeigten direkten deutschen Traditionslinie des „Fundamentsatzes" hier eine zweite, ebenfalls innerdeutsche Entwicklungslinie einmündet, die aus der „vokalistischen"

---

[1] a. a. O., S. 138. [2] Ebenda, S. 139.

[3] Warum deren dritte im Originalregister als II. pars der zweiten bezeichnet ist, bleibt fraglich.

[4] Vgl. G. Hofmann, L. Schröter, Diss. Freiburg, 1934, S. 27 ff., 39 ff., 64 ff.

[5] Ebenda, S. 61.

[6] Sämtliche Orgelwerke, hsg. von Karl Matthaei, eingel. von W. Gurlitt, Wolfenbüttel 1930, Nr. 1—5.

[7] Vgl. die soeben genannte Einleitung von W. Gurlitt und besonders F. Dietrich, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jh., Kassel 1932, Einleitung.

[8] Eine solche wird zur Zeit im Musikwiss. Institut der Universität Kiel vorbereitet.

c.f.-Bearbeitung herkommt. Die Orgelintavolierung, für die in den Breslauer und anderen Handschriften zahlreiche Beispiele vorliegen, gehörte zum täglichen Brot des Organisten, und für MPC muß sie vor der Zeit seiner selbständigen Kompositionen eine Hauptbeschäftigung gebildet haben. Sie hat in dieser Stilgruppe ihre Spuren hinterlassen.

Nicht völlig zutreffend ist es, wenn A. A. Abert in den c.f.-Bearbeitungen den Schwerpunkt der *MS Motectae et Psalmi* erblickt. Sie bilden vielmehr, wie gezeigt, nur den einen, nämlich spezifisch liturgischen Hauptteil der Sammlung. Quantitativ weit überlegen ist ihm die II. Gruppe (freie, mehrchörige Kompositionen über Psalmen, Cantica usw.). In ihr fällt die sehr abwechslungsreiche Verwendung der motivischen und satztechnischen Mittel auf, die nicht mehr rein musikalisch bedingt ist, sondern oft in den Dienst der Textdeutung tritt. A. A. Abert hat hierzu einige Beispiele aufgezeigt[1]; sie lassen sich beliebig vermehren. Insofern stehen diese Kompositionen trotz gewisser satztechnischer Verwandtschaft im Gegensatz zu den c.f.-Bearbeitungen, als in diesen (wie auch großenteils in den ersten 4 Teilen der *MS*) die Veranschaulichung und Sinnfälligmachung keine oder nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt[2]. Die stilistische Verwandschaft mit anderen Meistern läßt sich bei vielen Stücken dieser Art leicht aufzeigen[3]. Vor allem sind es Hassler, der geradezu als Vorbild, und Dulichius, der als — freilich weit schwächere — Parallelerscheinung bewertet werden kann. Die 8stimmige Komposition über die Weihnachts-Antiphon „Angelus ad pastores« (Nr. 23) steht derjenigen von Hassler über den gleichen Text[4] sehr nahe und weist Ähnlichkeiten mit derjenigen von Dulichius[5] auf; der 12stimmige Psalm „Miserere mei Deus“ (Nr. 49—50) besitzt Ähnlichkeit mit der 11stimmigen Komposition Hasslers[6] usw. Die Unterschiede liegen hier in den Individualitäten, nicht etwa im Gattungsstil. Das wird sogleich deutlich durch einen Blick auf grundsätzlich andersartige Behandlungsweisen, wie sie z. B. ein Vergleich der beiden „Haec est dies“ von MPC (Nr. 40 und 48) mit der 8stimmigen Komposition des gleichen Textanfangs von Gallus[7] erlaubt: hier kurzgliedriger, rein antiphonierender Chorwechsel, glatt akkordisch, ohne jede Textbeziehung und mit einer Formgebung, die sich in einer großen Wiederholung erschöpft, bei MPC in beiden Kompositionen eine fortwährend abwechselnde Bildhaftigkeit, mit allen satztechnischen und motivisch-rhythmischen Mitteln arbeitend, in beiden Fällen zur selbstgeprägten Form ausgerundet. Äußerst bezeichnend, daß die 2teilige Motette von Gallus, die MPC abgedruckt hat („O quam metuendus“, Nr. 36—37), zu denjenigen Arbeiten des Prager Meisters gehört, die seine sonst oft starr antiphonierende Mehrchörigkeit zugunsten einer mehr gelockerten

---

[1] a. a. O., S. 141 ff.

[2] Die Frage, wieweit es sich hier um eine persönlich-affekthafte Sprache (von der übrigens für MPC kaum die Rede sein kann) oder um eine bestimmte, neuartige Anwendung der „maniera“ handelt, die L. Schrade in seiner höchst aufschlußreichen Arbeit über „Die maniera der Komposition in der Musik des 16. Jhs.“, ZMW XVI, 1934, S. 3 ff., 98 ff., 152 ff., (insbesondere 155 ff.) — m. E. durchaus mit Recht — aufwirft, kann für die Zwecke der vorliegenden Abhandlung außer Erörterung bleiben.

[3] Ein ausführlicher Stilvergleich einzelner Stücke mit denen anderer Komponisten, der hier geplant war, würde den Raum der Abhandlung sprengen. Es kann deshalb nur in Kürze auf einiges Vergleichbare hingewiesen werden.

[4] Concentus, 1601, DDT 24/25, S. 215.

[5] Centuriae I, 1607, DDT 31, S. 74.

[6] Cantiones, 1591, DDT 2, S. 153.

[7] Op. mus. III, 1587, DTÖ XV, 1, S. 56.

und, besonders am Anfang, mehr textbezogenen Behandlung abbiegen; dennoch springt die Andersartigkeit gegenüber MPC auch bei ihr in die Augen. Die besonders nahe Verwandtschaft zu Hassler wird erkennbar, wenn MPC sogar in dem 7stimmigen, nur latent-mehrchörigen Psalm „Jubilate Deo omnis terra" (Nr. 16—17) den beiden zweichörigen Kompositionen des älteren Meisters[1] eng benachbart bleibt. Hinsichtlich der freien mehrchörigen Kompositionen also steht MPC in einem deutlich sichtbaren geschichtlichen Zusammenhang, eben dem gleichen wie Hassler. Es ist die Stufe, auf der sich die heimische deutsche Überlieferung — wie sie etwa Schröter vertreten hatte — mit Zügen des italienischen Madrigals vermischt und sich mit Hilfe dieser Stilmittel einer neuen Art bildhafter Textinterpretation zuwendet. Weder die rein antiphonierende Mehrchörigkeit des Gallus, Palestrinas u. a., noch auch die in der deutschen Lasso-Nachfolge gebräuchliche — wie sie etwa durch G. Otto vertreten wird[2] — sind bei ihm zu finden. Die Messe und das Magnificat vollends stehen durchaus auf der Stilstufe von Hasslers 8stimmigen Messen[3]. Dagegen ist der Frühstil G. Gabrielis, der damals an Deutschland insbesonders durch Hasslers „Concentus" von 1601 vermittelt worden war, in dem Erstlingswerk des MPC klar ausgeprägt. Was MPC bewogen hat, die ihm wohl in Prag bekannt gewordenen Sätze von Gallus und Palestrina abzudrucken, mag nichts anderes als deren „reiner Schönklang" — für ihn ein stilistisches Novum — gewesen sein, wobei allerdings der schwache oder vielleicht apokryphe Palestrinasatz[4] nicht als vollgültiger Vertreter seiner Art angesehen werden kann.

Offen bleibt dabei die Frage, auf welchem Wege MPC zu der Übernahme der Ritornellformen gelangt ist. Haßler verwendet sie bekanntlich noch nicht. Ob hier an direkte Beziehungen zu italienischen Meistern des Konzerts, oder, wahrscheinlicher, an Ergebnisse der Prager Reise zu denken ist, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Nächst den Ritornellkompositionen von MPC selbst sind innerhalb der *MS Motectae et Psalmi* die entschiedensten Vertreter dieser Gattung der Psalm 133 von G. Lebon[5] (Nr. 43) und der Psalm 99 des Incertus (Nr. 42), hinter dem bei der außerordentlichen Ähnlichkeit des Stils wohl ebenfalls Lebon zu vermuten ist; beide Stücke sind übrigens die einzigen der Sammlung, die echten Basso continuo gebrauchen. Es ist nicht bekannt, ob dieser Lebon in irgendeiner Beziehung zu den Prager Niederländern (etwa zu Luyton und der Familie de Sayve) gestanden und wie lange er sich am Wolfenbütteler Hofe aufgehalten hat. Die hier abgedruckten Kompositionen können kaum vor 1600 entstanden sein. Es liegt nahe, in Lebon, bzw. zugehörigen Niederländern, besonders im Prager Kreise die Vermittler dieser jüngsten Formelemente zu suchen, mit denen MPC sich in der II. Stilgruppe der *Motectae et Psalmi*, ganz im Gegensatz zum Konservatismus der Gruppe I, als Meister der modernsten Techniken, Satzmittel, Formen und der „maniera" einer neuen Bildhaftigkeit ausweist.

[1] 1591, DDT 2, S. 111; 1601, DDT 24/25, S. 138.

[2] Zum Stilbegriff „deutsche Lasso-Nachfolge" vgl. die Ausführungen bei A. A. Abert, a. a. O., Kap. II A und B (S. 59ff. und 87ff.).

[3] 1599, DDT 7.

[4] Vgl. R. Gerber in GA X, S. XIIIf.

[5] Niederländer, der 1595—97 in den Wolfenbütteler Kammerrechnungen vorkommt und sich dort auch als Komponist betätigt hat. Vgl. Gurlitt, a. a. O., S. 114. Vorname „G." nach Gurlitt Gedeon, wozu Eitner, Quellenlexikon, VI, S. 93, noch den zweiten Vornamen Diamedes zu nennen weiß. Sonst nur durch eine Gaillarde bei Hagius, 1617, bekannt.

In diesem Zusammenhang erst dürfte es möglich sein, der III. Stilgruppe (kleinbesetzte, freie motettische Kompositionen) ihr Recht widerfahren zu lassen. Sie ist nach der Zahl der ihr zugehörenden Stücke und nach der Dimension des Einzelsatzes die bescheidenste, dennoch im ganzen Werke wichtig. Mit ihr nämlich tritt MPC eindeutig in einen Zweig der Motettengeschichte ein, der außerhalb der innerdeutschen Tradition der Lasso-Nachfolge verläuft, etwa durch die Namen Gombert, Clemens non Papa-Vaet-Regnart bezeichnet wird und in der Person des Philipp de Monte mit der italienischen, madrigalistischen Motette verschmilzt[1]. Stücke wie die Magnificat-Antiphon „Ecce Marie genuit" (Nr. 2), die kompilierte Erzählung von den Marien am Grabe (Nr. 3—4) und das „Pater peccavi" (Nr. 6—7) haben sowohl in ihrer Satztechnik wie in ihrer knapp andeutenden Bewegungsmotivik, in der überaus konzisen Gegenüberstellung pseudopolyphoner, akkordischer und madrigalistischer Effekte und in ihrer Neigung zu harmonisch-schönen, stark diskantbetonten (überall 2 oder 3 gleichhohe Diskante!) Klangwirkungen ihre nächsten Verwandten etwa in Vaets und Regnarts kleinen 4—5stimmigen Motetten[2]. Insbesondere die charakteristische, freigewählte und durch entsprechende Textredaktion erzielte Refrainbildung in Nr. 3—4 und 6—7, auf die oben bereits hingewiesen wurde, nähert diese Stücke von MPC jener niederländischen Richtung an[3], aus der auch Gallus gelegentlich ähnliche Anregungen aufgegriffen hat[4]. Die kleinbesetzten freien Motettenkompositionen werden mit all ihren Stilkriterien zu dem vielleicht entscheidendsten Belegstück der Verbindung, die MPC mit dem Prager Niederländertum eingegangen war. Ein Vergleich etwa von Nr. 6—7 mit der Komposition des gleichen Textes von Lasso[5] weist die Andersartigkeit des Stiles eindeutig aus: bei MPC nichts von der großartigen, lapidaren Geschlossenheit und geladenen Spannungshaftigkeit, die Lassos Komposition auszeichnet, nichts von deren entschiedener Gliederung und Gegensätzlichkeit, und das, obwohl auch Lasso sich hier der Refrainbildung bedient (der Schluß der II. pars ist, unter Vertauschung der beiden Cantus identisch mit demjenigen der I. pars). Bei MPC schlagen diese kleinen Motetten schon sehr merklich die Richtung

[1] Die Ansicht von der Motettengeschichte des späteren 16. Jhs., auf die hier Bezug genommen wird, stützt sich auf eine noch ungeschriebene Stilgeschichte des Zeitalters, die in manchem von den herrschenden Anschauungen abweicht. Es genüge, hier auf die Annahme einer solchen spezifisch niederländisch, bzw. niederländisch-spanisch-römisch orientierten Entwicklungslinie hinzuweisen, die nicht mit Lasso und der allgemeinen deutschen Motettengeschichte zusammenfällt. Ich verweise auf K. Hubers bekannte Studie über „Ivo de Vento", München 1917, K. Ph. Bernet-Kempers, „Clemens non papa und seine Motetten", Augsburg 1928, und A. A. Abert, „Die stilistischen Voraussetzungen der Cantiones sacrae von H. Schütz" Wolfenbüttel 1935.

[2] Vgl. etwa die Motetten von Vaet in Heft 2 der Sammlung „Das Chorwerk", Wolfenbüttel 1929.

[3] Vgl. Bernet-Kempers, a. a. O., S. 50ff.

[4] Vgl. die Komposition der Marienerzählung „Maria Magdalena et altera Maria" von Gallus, Op. mus. III, 1587, DTÖ XV, 1, S. 49.

[5] Ges.-Ausg. d. Werke Lassos, VII, S. 24 und 28 (2 Teile). Ein Vergleich der Nummern 2 und 24 mit der gleichtextigen Komposition („Ecce Maria genuit") von Lasso, GA V, S. 15, zeigt anfangs eine ganz überraschende thematische Anlehnung, so daß man fast an einen gemeinsamen cantus prius factus denken könnte, der jedoch weder bei Lossius noch im Antiphonale Rom. zu finden ist. Der Stilvergleich gerade dieser anfangs so ähnlichen Stücke belegt jedoch im weiteren Verlaufe ebenfalls sehr deutlich den Gegensatz zwischen Lasso und MPC.

auf die konzertierende Kammermotette des 17. Jhs. hin ein, wie z. B. das elegante Stück Nr. 15 („Nigra sum") ausweist, das Schein und M. Franck den Stil ihrer Hoheliedbearbeitungen weitgehend vorwegnimmt.

Indem die drei Gruppen im Stil der *MS Motectae et Psalmi* und ihre Überschneidungen herausgestellt und, wenigstens annäherungsweise, in den Geschichtsverlauf eingeordnet wurden, ist die Frage nach der künstlerischen Abkunft des MPC in einem Sinne beantwortet, der im Grunde bereits die gesamte spätere geschichtliche Sendung des Meisters in sich schließt: deutsche, zum Teil ausdrücklich lutherisch-torgauische Überlieferung für die c.f.-Bearbeitung; deutsche Mehrchörigkeit in ihrer neuen, italienisch gefärbten, koloristischen Haltung, bewegungshaften Gegensätzlichkeit und neuen Sinngebung für die freie Psalmenkomposition; niederländische, schon madrigalistisch durchsetzte Kammerkunst für die kleine Motette — das zeichnet schon hier die stilgeschichtliche Stellung des MPC als eines umfassenden Vermittlers, Aneigners und Überlieferers im voraus ab. Und stechen vielleicht in dem Frühwerke die fremdartigen Bestandteile von den deutschen gelegentlich noch merkbar ab, so ist doch zweifellos schon hier der Einschmelzungsprozeß aller dieser Züge in die spezifisch deutsche Überlieferung weit vorgeschritten, jener Prozeß, der noch die Meister der Schütz-Generation in vollem Maße beschäftigt. Die Sicherheit, mit der alle diese Elemente in einem „Erstlingswerk" behandelt und frei weitergebildet werden, läßt die gewaltige Rezeptions- und Assimilationsarbeit erkennen, die hier geleistet worden ist. Wer außer einem Deutschen hätte damals so schreiben können? und wer von den Deutschen so außer Praetorius?

Daß das alles langsam gereift ist, versteht sich von selbst. Das beweisen schon die verschiedenen Fassungen der Messe und des Magnificat in den *MS Motectae et Psalmi* einerseits und der *Missodia S*, bzw. *Megalynodia S* andrerseits, auf die oben verwiesen wurde; eine Umarbeitungszeit, die sich auf rund 10 Jahre erstreckt. Auch sonst mag sich in den Druckwerken der mittleren Jahre noch manche frühe Komposition verbergen; ein vereinzeltes Beispiel dafür gibt das „Benedicamus Domino", das in den *Motectae* 1607 als Nr. 12 auftritt und, erheblich umgearbeitet, in der *Eulogodia S* 1611 als Nr. 34 wiederkehrt. Wie bei der Messe und dem Magnificat dürfte das Auftreten zweier Fassungen dieses „Benedicamus" auf eine gemeinsame Regensburg-Prager Urfassung zurückdeuten, womit dann auch ein reiner c. f.-Satz auf diese früheste Wurzel zurückgeführt wäre.

Es wurde oben bereits ausgeführt, daß die drei Stilgruppen keine chronologische Folge bedingen und sich nicht mit den verschiedenen Auflagen der Sammlung decken. Daß die gekennzeichneten „Stilüberschneidungen" die Frage nach der zeitlichen Folge — und somit nach der persönlichen Entwicklung des MPC — noch weiter verwickeln, ist ohne weiteres ersichtlich. Dennoch lassen sich einige Erkenntnisse gewinnen. Was auf frühester Stufe, noch ohne die Regensburg-Prager Reise, möglich war und sich aus der lutherischen Überlieferung sowie aus der organistischen Tätigkeit des MPC ohne weiteres herausbilden konnte, das waren die Stücke der Stilgruppe I (c. f.-Arbeiten), insoweit sie unvermischt auftreten oder sich der Mehrchörigkeit in der nicht streng chorisch getrennten, sondern der dem motettischen Obligatsatz angenäherten Form bedienen. Ein Vergleich der Nummern 5, 18 und 19 über den gleichen Text zeigt sofort, wie nahe der 4stimmige und die

8stimmigen Sätze stilistisch einander stehen, die zur Gruppe der c. f.-Arbeiten gehören. Ein Stück wie Nr. 20 würde sich ohne seine Besetzungsangaben hiervon nur durch die Tatsache unterscheiden, daß der 2. Chor hier fast auf Komplementcharakter hinabgedrückt wird und nur zur Erzielung ritornellartiger Wirkungen dient — aber das setzt doch wohl schon die Bekanntschaft mit den italienischen konzertanten Formen voraus. Eine c. f.-Komposition wie Nr. 46 gründet sich unzweifelhaft mindestens auf die niederländische Vermittlung des reifen oberitalienischen Konzerts, wenn nicht hier sogar schon direkte Kenntnis vom Spätstil G. Gabrielis anzunehmen ist. Umgekehrt enthält ein Stück wie Nr. 47 nichts, was nicht auf frühester Stufe — begründet auf der Torgau-Magdeburger Schulüberlieferung, der organistischen c. f.-Praxis und der Mehrchörigkeit von Haßlers „Concentus" — möglich gewesen wäre. Man wird also aus der I. Stilgruppe die Nummern 5, 18, 19, 21—22, 47 wohl zum ältesten Bestand zählen dürfen, während Nr. 1 und 12 wohl die Kenntnis des kleinmotettischen Stiles (Vaet — Regnart), 46 die des italienischen Konzerts voraussetzen.

Ähnlich verwickelt liegen die Verhältnisse in den beiden anderen Stilgruppen. Ihre Entwirrung in aller Breite zu versuchen soll nicht Aufgabe vorliegender Abhandlung sein. Es genüge, zu sagen, daß gerade die anspruchslos anmutenden Stücke der Gruppe III wohl kaum ohne die Kenntnis des Prager Niederländertums möglich waren und daß in der Gruppe II alle Übergangsstufen von Haßlers „Concentus" bis zu G. Gabrielis Spätstil, wenn auch ohne dessen virtuose Gesangsmanieren und ohne dessen sinnlich-übersinnlichen Klangzauber vertreten sind. In einem Wachstum von etwa sieben Jahren entstanden, sind die *MS Motectae et Psalmi* im ganzen gesehen, doch zu einem „einheitlichen" Werke zusammengewachsen, insofern ihre Entstehungsschichten ineinander übergegangen sind und vermutlich durch mehrfache Überarbeitungen älterer Kompositionen sich einander angeglichen haben.

Mit der außerordentlichen Bedeutung, die die *MS Motectae et Psalmi* für die persönliche Entwicklung des MPC und als Zeitdokument besitzen, kann das zweite Frühwerk, die *Megalynodia S* (erschienen 1611) sich nicht messen. Es ist der Hauptsache nach eine Studienarbeit in der damals besonders im Kreise der reformkatholischen Kirchenmusik ausgebreiteten Technik der Parodie. Von den 14 Magnificat, die es enthält, ist Nr. 13 die oben bereits erwähnte, in anderer Fassung in den *Motectae* gedruckte Komposition, Nr. 14 eine c. f.-Arbeit über die Töne des Hexachords, Nr. 12 eine Selbstparodie nach *MS I* (1605), Nr. 5[1]. Die übrigen 11 Magnificat sind Parodien auf Motetten von Lasso, Madrigale von Marenzio sowie auf eine Chanson und einige Madrigale noch nicht festgestellter Herkunft. Chorale Magnificatsätze fehlen völlig, sie werden von MPC in der „Nota ad Lectorem" auf

[1] Feststellung von H. Zenck; vgl. GA XIV, S. XIIIff., wo Zenck auch die Modelle für die übrigen Parodien angegeben hat. Die noch ausstehenden Vorlagen für Nr. 4, 5, 6, 8, 9 aufzufinden, muß bei dem Stande der musikalischen Bibliographie des 16.—17. Jhs. wohl Zufallsfunden überlassen bleiben. — Daß es sich im Falle der Nr. 12 tatsächlich um eine Parodie nach der Liedmotette *MS I*, Nr. 5, und nicht um eine Umarbeitung der lateinischen Fassung zur deutschen (ein Fall, der an sich durchaus denkbar wäre) handelt, geht, wo nicht aus der Benutzung der deutschen Magnificat-Melodie, so aus der Behandlung des Gloria Patri eindeutig hervor, die offensichtlich auf die deutschen Textworte zugeschnitten ist.

die angekündigte „Psalmodia“ verschoben[1]. Für den Zweck vorliegender Abhandlung interessieren nur diese 11 Stücke, da Nr. 13 oben bereits gestreift wurde, Nr. 12 offenbar erst nach *MS I*, und Nr. 14 vermutlich erst zur Zeit der Drucklegung der *Megalynodia* entstanden ist[2]. Ebenfalls als nicht hierher gehörig dürfen die im Kantionalstil gehaltenen deutschen Liedsätze gelten, die MPC in die Magnificat Nr. 1—3 zu Weihnachten und Ostern, dem Kirchengebrach folgend, eingelegt hat[3], und die in dieser Form sicher erst der Zeit der *MS VI—VIII* (1609—10) angehören. Es bleibt also für die Frühzeit nichts übrig, als der bloße Parodiebestand der Nummern 1—11, der seine Modelle zu einem vorzugsweise instrumentalen Gebrauch[4] den geradzahligen Versen des Magnificattextes anpaßt.

Über die Parodietechnik selbst ist nicht viel mehr auszusagen, als daß MPC offensichtlich bemüht ist, sich des damals in der reformkatholischen Musik ja ganz feststehenden handwerklichen Gebrauchs zu bemächtigen, und daß sich der frühe Bestand der *Megalynodia* somit eindeutig als Studienarbeit ausweist. Die Darstellung, die P. Pisk über dieses Verfahren mit Bezug auf die Messen von Gallus gegeben hat[5], läßt sich ebensogut auf die Parodien Palestrinas, Philipp de Montes, kurz, den gesamten Bereich jener Musik und ebenso auch auf die Magnificat-Parodien des MPC anwenden. Nr. 1 z. B. benutzt ziemlich getreu den Anfang der Motette „Angelus ad pastorem“ von Lasso[6] für den Text „Et exultavit spiritus meus“, geht hier schon zu freien Einschüben über, die — unter gelegentlicher Benutzung einzelner Motive des Modells — die folgenden Verse füllen, und nimmt erst mit dem „Sicut locutus“ die Fortsetzung der Motette („Annuntio vobis“) auf, um dann abermals mit freien Einschüben fortzufahren und erst ganz am Ende zu den Worten „et in saecula saeculorum, Amen“ wieder ziemlich wörtlich auf den Schluß der Vorlage zurückzugreifen[7]. Ähnlich verhält sich das Magnificat Nr. 2, das gleichzeitig zwei Motetten von Lasso „Ecce Maria genuit“ und „Sidus ex claro veniens“, und Nr. 3, das Lassos „Surrexit pastor bonus“[8] parodiert (im letzteren Falle knüpfen

---

[1] Vgl. im I. Teil dieser Abhandlung, ZMW XVII, die Ausführungen auf S. 328.

[2] Ebenda, S. 324. Hierfür spricht auch die eigene Anmerkung des MPC, GA XIV, S. X, Ziffer 5.

[3] Weitere ausführliche Anweisungen, wie man Gemeindelieder zwischen die Magnificat-Versetten einschieben kann, finden sich in der „Praeoccupatio“ der *Urania*, GA XVI, S. XV.

[4] Vgl. die „Nota“ des MPC, GA XIV, S. Xf.

[5] Studien z. Musikwiss., herausg. v. G. Adler, V, 1918, S. 35ff. — Die Frage der geistigen Voraussetzungen des Parodieverfahrens, die W. Steinecke in seiner Schrift „Die Parodie in der Musik“, Kieler Beiträge z. Musikwiss., Heft 1, Wolfenbüttel 1934, grundlegend abhandelt, kann für die Zwecke der vorliegenden Studie außer Betracht bleiben.

[6] GA d. Werke Lassos, III, S. 139; Modell zuerst 1562, MPC bekannt vermutlich aus dem Abdruck bei Bodenschatz, Florilegium selectiss. cant., 1603, Nr. 50. Vgl. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke, 1877, S. 236f., und O. Riemer, Erhard Bodenschatz usw., Diss. Halle, Lpz. 1928, S. 52.

[7] MPC, GA XIV, S. 7, letztes System, und S. 8, erstes System, entsprechen den letzten 12 Takten von Lasso, III, S. 141.

[8] Lasso, GA V, S. 15; III, S. 153; V, S. 57; Modelle zuerst 1568, bzw. 1569, bzw. 1562. Unklar, woher MPC bekannt, da nicht in Sammelwerken. Vielleicht war ihm das Magnum opus von 1604 zugänglich, von dem sich ein Exemplar noch heute im Besitz der Bibl. Wolfenbüttel befindet. Freilich würde durch diese Annahme die Datierung der Parodien um etwa zwei Jahre hinaufgerückt werden.

einige der Magnificatverse jeweils wieder an den Anfang des Modells an). Die Madrigale Marenzios werden in Nr. 7 und 10 nicht anders behandelt[1].

Für die in der vorliegenden Abhandlung angestrebte Kenntnis der kompositorischen Anfänge des MPC genügen diese Angaben. Sie zeigen, daß der Wolfenbütteler Hoforganist bei seiner Vorbereitung auf den Musikerberuf es für nötig gehalten hat, sich die gebräuchliche Parodietechnik und mit ihr eine umfassende Literaturkenntnis anzueignen. Denn das, was er parodierte, gehörte eben gerade zu demjenigen Musikbestande, der damals das Repertoire einer anspruchsvollen fürstlichen Kapelle ausmachte. Kompositorische Ausbildung und Aufführungspraxis gehen hier ähnlich Hand in Hand, wie es für den Zusammenhang der c. f.-Kompositionen mit dem Orgelspiel angenommen werden konnte.

Das nachweisliche Frühwerk im Gesamtschaffen des MPC ist damit erschöpft. Was sich von frühen Kompositionen etwa in überarbeiteter Form sonst noch in spätere Drucke gerettet hat — man wird da insbesondere auf die Gruppe der liturgischen Werke von 1611, die *Missodia, Eulogodia* und *Hymnodia* zu achten haben — entzieht sich vorläufig genauerer Kenntnis. Der gewaltige Atem, der aus dem Gesamtwerk des Meisters weht, die ungeheure selbsterzieherische Willenskraft, die Neigung zu systematisierenden Ausschöpfung seiner Gegenstände, wie sie der I. Teil der vorliegenden Abhandlung in der Form des „Planes" sichtbar zu machen suchte, werden schon in den Früharbeiten mächtig spürbar. Die Tyrannis eines Willens, der die Gesamtheit seines Bereichs zu beherrschen sucht und der doch nie in enzyklopädisches Vielwisser- und Vielkönnertum ausartet, sondern alles Angeeignete der eigenen Persönlichkeit und in ihr der völkischen, religiösen und arthaften Überlieferung einschmilzt, läßt im ersten Ansatz bereits den ganzen Mann erkennen.

---

[1] Quellenangabe bei Zenck, GA XIV, S. XIV. Die Madrigale sind MPC wohl sicher aus der Kauffmannschen Ausgabe bekannt geworden, die in Nürnberg 1601 erschienen ist, und von der sich ein Exemplar noch heute im Besitz der Bibl. Wolfenbüttel befindet Vgl. A. Einstein in: Publikationen älterer Musik, Jg. IV, 1. Teil, S. VI.

# Zur Geschichte des Harfenkonzerts

Von

Hans Joachim Zingel, Halle (S.)

Darbietungen auf der Harfe sind im praktischen Musikleben unserer Zeit einschließlich der Rundfunksendungen an sich schon Seltenheiten, die Konzertform vollends nimmt einen ganz geringen Raum ein. Allzu unergiebig erscheint die Auswahl geeigneter Stücke, um die wenigen konzertierenden Solisten der Harfe häufiger zur Geltung kommen zu lassen. Die Musikgeschichtsschreibung hat sich bis vor kurzem kaum um die Entwicklung dieser Literatur gekümmert[1]. Bei einer systematischen Durchdringung der Geschichte dieses seltenen Instruments hat aber auch das Konzert als solches wesentlichen Anspruch auf Beachtung. Ist es doch früher als repräsentativste Äußerung solistischer Betätigung sehr beliebt gewesen. Da erscheint sehr dankenswert, daß Hans Engel — anknüpfend an Ausführungen des Verfassers zur Geschichte des frühesten Harfenkonzerts[2] — erstmalig zu diesem Thema einen größeren Beitrag geliefert hat[3]. Seine Aufzählung verschiedener Komponisten und ihrer Konzertstücke für Harfe kann jetzt um weiteres Material ergänzt werden. Zugleich seien zu Engels Charakteristik ausgewählter Proben noch einige Gedanken vom Instrument und vom Instrumentalisten aus in der Überzeugung beigesteuert, daß neben formalen und stilistischen Gesichtspunkten auch die im Instrument selbst verankerten Grundlagen als Voraussetzungen jeder Komposition mehr als bisher üblich Berücksichtigung finden sollten.

Das Material ist garnicht so beschränkt, wie man nach der modernen Aufführungsstatistik oder bei flüchtiger Bekanntschaft mit der Geschichte der Harfe anzunehmen geneigt ist. Die unten gegebene Aufstellung kann zwar keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben, bildet aber doch eine stattliche Reihe (in der allerdings auch die „Konzertstücke“ und alle freien Formen konzertanter Art mit Begleitung eingeschlossen sind). Von jeher scheint die Natur eines so sehr für effektvolle Virtuosität geschaffenen Instruments nach Entfaltung im Konzertstück mit orchestraler Begleitung zu drängen. Im Schaffen von und für Virtuosen nimmt diese Musizierweise einen großen Raum ein, und in Zeiten brillanten Musizierens strahlt der Ruhm des Harfenkonzerts. Die Ausbeute an überragenden Werten ist freilich auch hier, wie in der Harfenliteratur überhaupt, nicht erheblich. Die Eigenart und Seltenheit des Instruments und die gewöhnliche Einstellung der meisten Musiker zu ihm sind schuld, daß nur selten bedeutende Köpfe zu Schöpfungen angeregt worden sind, durch die die musikalische Welt auf die Dauer hätte begeistert werden können. Immerhin müssen wir Händel, Albrechtsberger, Mozart, Spohr, Boieldieu und Rei-

---

[1] Noch in A. Scherings „Geschichte des Instrumentalkonzerts“, II. Aufl., Leipzig 1927, wird dieser Teil des behandelten Gebietes mit wenigen Worten abgetan (S. 202).

[2] In: „Harfe und Harfenspiel“, Halle 1932, S. 152ff., 196ff. und Anh. 5.

[3] In der Neuauflage des „Führers durch den Konzertsaal“, Bd. III: „Das Instrumentalkonzert“, S. 543ff. Leider ist dieses Kapitel des umfangreichen Bandes durch Druckfehler entstellt. Namen, Daten und Titel sind in vielen Fällen zu berichtigen.

necke, und in angemessenem Abstand J. L. Adam, Dussek, Steibelt und I. Lachner als Komponisten nennen[1]. Im besonderen Maße hat dann die moderne französische Kunst erfolgreich für die konzertierende Harfe geworben. Denken wir etwa an Saint-Saëns, Widor, Pierné, Ravel, Debussy und Migot. Den Musikforscher muß aber die ganze Entwicklung interessieren. Sie verläuft ja nicht in enger und geradliniger Bahn, sondern läßt den Blick auch in andere Zweige der Tonkunst abschweifen. So ist die Geschichte der Orchestration mit der klanglichen und spieltechnischen Entwicklung der Harfenmusik verknüpft, und auch die Beziehungen zur Klavierliteratur sind nicht geringe. Sie werden sich, ist einmal die Aufmerksamkeit wach geworden, immer wieder hier und dort nachweisen lassen.

In der hier folgenden Aufstellung konzertanter Musik für Harfe werden die a. a. O. besprochenen, einem bestimmten schlesischen Kreise angehörenden anonymen Handschriften nicht wieder aufgezählt. Leider sind Fundorte nicht immer nachweisbar, auch sind viele Werke sehr schwer zugänglich.

G. F. Händel. Konzert für „Harfe oder Orgel“, *B* dur, mit Streichorchester und 2 Flöten. 1738, Nr. 6.

G. Chr. Wagenseil (1715—77). „Deux Concerto pour le Clavecin, qui vont très bien sur la harpe, avec acc. de 2 Viol. et B.“ Paris (um 1750). Staatsbibl. Berlin.

E. Eichner (1740—77). „Concerto per la Harpha“, Part. Autogr. 1769. Schloßbibl. Berlin. Dasselbe als Druck: „Concerto pour le Clavecin ou Harpe“, Mannheim bei Götz. Nr. 66. op. 9. Landesbibl. Dresden.
„Concerto per la Harpha, Clavicembalo ò Pianoforte acc. da due Viol., Violetta e Basso con due Clarini e Tympani, due Corni e due Flauti“, Part. Ms. Conserv. Brüssel.
Dasselbe als Druck: „Concert pour le Clavecin“ (!), Frankfurt a. M. bei Haueisen, op. 6[2]. Staatsbibl. Berlin, Landesbibl. Dresden, Conserv. Brüssel.

W. A. Mozart. „Konzert für Flöte und Harfe“ in *C* dur. Köchel Nr. 299. (1778).

J. G. Albrechtsberger (1736—1809). Ein Konzert für Harfe und vier Concertini für Harfe als ungedruckte Werke im Verzeichnis seiner Kompositionen. (Ausgabe sämtlicher Schriften durch v. Seyfried, Wien. Bd. III, S. 206).

F. Petrini (1744—1819, berühmter Virtuos). „Concerto op. 4, 7, 18, 25 (1787), 29 (1793) à Paris“ (Cousineau?) nach Gerber II. und Fétis, Biogr. univ. „IV. Symphonie avec acc. de petit orch.“ op. 36, Paris (nach Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins: „av. 2 Viol., Fl., 2 Cors et B.“) Riemann nennt im Musiklexikon 4 Konzerte.

J. B. Krumpholtz (1745—90, Virtuos). „Konzerte“ op. 4, 6, 7, 9 im Catalogue des œuvres de musique appartenant aux Sieurs Cousineau, Paris. op. 9: „Sixième Concerto pour la harpe avec acc. de 2 Viol., 2 Hautbois, 2 Cors, 1 Fl., Taille et B. dedié à Mad. son épouse. London, Chappel & Co.“ Musikbibl. Peters, Leipzig.
„The fav. harp concerto (*F*) adapted for the Harpsichord or Pfte. by J. Storace“, London. Brit. Museum London.
op. 11. Symphonies im Cat. Cousineau (auch bei Fétis).
„2 Duos pour 2 harpes, dont la seconde peut s'exécuter sur la Pfte, arr. en Sinfonies concertantes avec V., Fl., B., 2 Cors et B.“; op. 5, Paris (Gerber II).

Cardon (Harfenvirtuos, längere Zeit auch am Schweriner Hofe tätig). „2 Concerts pour Harpe, 2 Viol., 2 Ob., 2 Cors, Alto et B.“ im Cat. Cousineau (auch bei Gerber II). op. 10.
„2 Symphonies concertantes pour une harpe, un Viol. et un Violoncelle; lesquelles peuvent s'éxécuter en Duo avec le Viol.“ op. 14 à Paris Cousineau. (Fétis, Gerber II). Landesbibl. Schwerin.

---

[1] Über ein Harfenkonzert von Paisiello, von dem in Riemanns Musiklexikon, 11. Aufl., die Rede ist, konnte ich leider bisher nichts erfahren.

[2] Nicht op. 4, wie H. Engel, a. a. O., S. 543 angibt.

dto. op. 18 im Cat. Cousineau. (Nach Gerber II: mit 2 Viol. u. B.)
„Concerto pour harpe, 2 Viol., Alto et B.“, op. 21 à Paris chez Cousineau.
Landesblibl. Schwerin.

A.-J. Gros, „Symphonies pour la Harpe“, op. 1 im Cat. Cousineau.

J. B. Schenk (1753—1836, der Wiener Singspielkomponist).
I. Harfenkonzert (*F*) mit Streichern, Holz- und Blechbläsern, Pauke (1784).
II. Harfenkonzert (*Es*) mit Streichern, Holz- und Blechbläsern, Pauke.
III. Harfenkonzert (*B*) mit Streichern, Holz- und Blechbläsern.
IV. Harfenkonzert (*Es*) mit Streichern, Holz- und Blechbläsern, Pauke.
Part. Autogr. Bibl. der Musikfreunde, Wien.

H. Compan (veröffentlichte 1783 eine Harfenschule in Paris). „Pièces en concert pour la Harpe, Paris“, 1779 (Fétis).

P.-J. Cousineau (père, geb. 1753). „2 Concerti“ mit Orch. op. 6 u. 12 (Fétis); Cousineau fils (Georges) soll nach Gerber II als op. 7 sein „I. Concerto avec orch.“ veröffentlicht haben.

J. L. Adam (1758—1848, debütierte in Paris als Siebzehnjähriger mit) „2 Symphonies concertantes pour Clavecin ou Pfte et Harpe avec Viol. ad lib.“ 1776. Bibl. Nat. Paris,

J. L. Dussek (1760—1812). „Gr. Concerto for the Pedalharp“. op. 30. London, Corri, Dussek & Co. (Gr. Flood, „The story of the harp“, London 1905, S. 119ff. gibt Proben daraus.) Libr. of the royal college of music, London.
„III. Concerto“ (Allg. musikal. Ztg. 1803,)

S. Demar (1763—etwa 1832). 3 Harfenkonzerte (Fétis).

Kolditz (ein Böhme). 2 Harfenkonzerte (nach Gerber I und Fétis um 1782 herausgegeben).

Dalvimare (D'Alvimare, 1772—1839, ein Virtuos). „Symphonie concertante pour harpe et Cor“, 1798 (Fétis).

F.-J. Naderman (1773—1835, der Pariser Verleger, Harfenbauer und -spieler). Konzerte als op. 13 und 46 in seinem Verlag (Fétis. Eins wird in der Allg. musikal. Ztg. 1803 besprochen.)

L. Ch. Ragué (ein Harfenist und nach Gerber ein „Vielschreiber“ in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts). „Concerto pour la harpe et orch.“ op. 6. Paris 1796, Leduc. (Gerber II, Fétis.)

J.-J. B. Pollet (gest. 1818). „I. Concerto pour la harpe avec acc. de 2 V., Alto et B., 2 Hautbois, 2 Cors ad lib.“ II. Ed. à Paris chez Henry. Bibl. Nat. Paris.
Fétis: Concerto I—III, Paris, Henry.

D. Steibelt (1765—1823). „Gr. Concert pour la harpe avec acc. de 2 Viol., Alto, Basse, Flûtes, Hautbois, Bassons et Cors“, Paris chez Mdlles. Erard. Musikbibl. Peters, Leipzig. (Identisch mit dem Klavierkonzert (IV.) in *Es*, gewidmet Mad. Krumpholtz.)

J. H. Backofen (1768—1835, Virtuos und Lehrer Dorette Scheidlers). Großes Konzert für die Pedalharfe (Gerber II).

F. A. Boieldieu. Harfenkonzert. (Allg. musikal. Ztg. 1803.)

L. Molino(a) (um 1800 Musikdirektor in Turin). „Concerts pour harpe et orchestre“ (Fétis). Ein Konzert, das Frl. Ferrari in Leipzig spielt, wird in der Allg. musikal. Ztg. abfällig beurteilt (Bd. 28, S. 852).

P. C. Reymann. „Concerto pour la harpe avec acc. de 2 V., A. et B., 2 Cors et 2 Hautbois“, op. 8 im Jahre 1801, ein zweites als op. 9 (Gerber II).

E. Guilbert. „Concerto pour la harpe avec acc. de 2 V., A. et B. op. 8“, London, printed for the author, um 1803 (?). Brit. Museum, London.

J. N. A. Witasék (Wittassek, ein böhmischer Musiker, 1771—1839). Ein „sehr braves Konzert“ aus seiner Feder wird in Magdeburg 1829 aufgeführt (Allg. musikal. Ztg. 1829).

J. Kleeberg. „Gr. Concert pour le Pfte ou la harpe avec 2 V., A. et B., Fl., 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors ou Trompettes et Timbales“, Augsburg bey Gombert (Allg. musikal. Ztg. 1811).

L. Spohr. Zwei Concertante für Violine und Harfe mit Orchesterbegleitung. (Vgl. Spohrs Selbstbiographie Bd. I, S. 103/7.)

Ad. Baron von Münchhausen (Kammerherr Friedrich Wilhelms II. von Preußen). „Concerto de harpe avec acc. de 2 Clarin., 2 Cors, 2 Viol., A. et B." (Allg. musikal. Ztg. 1807).

Theodor Baron von Schacht (geb. 1784). „Concertante a Cembalo ed Arpa con due Viol., Flauti, Corni, Viola e Basso" anno 1794 (so auf dem Umschlag genannt; in den Stimmen: „Conc. per 2 Cembali" und „Cembalo secondo ma piu tosto Arpa"!) Mss. Staatsbibl. Berlin.

„Nr. I. Duetto per Cembalo ed Arpa a Pedali o per due Cembali con acc. di Flauto, Viol., Viola, Violoncello ma solamente in mancanza dell'Arpa o secondo Cembalo". Mss. Bibl. der Musikfreunde, Wien. Dort ebenfalls Nr. II und III Mss.

N. Ch. Bochsa (1789—1856, der berühmte Virtuos). „II. gr. Concerto dit le militaire pour la harpe avec acc. de grand orch. ... à Paris chez Dufaut et Dubois". (Der Referent der Allg. musikal. Ztg. 1829 nennt es „sehr effektvoll geschrieben".)

N. Ch. Bochsa und Rud. Kreutzer (1766—1831). „Symphonie concertante pour Harpe et Violon avec Orch.", Paris chez Bochsa père. Bibl. der Musikfreunde, Wien.

A. B. Fürstenau (1792—1852). „Introduction et Variations sur un thême de l'opéra: La dame blanche" für Harfe mit Orchester. op. 70. Wien, Weinberger.

Fr. Stockhausen (1792—1868, Vater des Sängers, Virtuos in Paris). Spielte 1827 in Straßburg ein „sogenanntes Rondo concertino über das Thema aus dem Freischütz: ‚Kommt ein schlanker Bursch gegangen' mit Quartettbegl., 2 Hörnern und Fl." (Allg. musikal. Ztg. 1829).

A. Edv. Pratté (1799—1875). „Konzert für Harfe" und, 1852, eine „Idyll. Sinfonie für Harfe u. Orch." (Riemann, Musiklexikon.)

Th. Labarre (1805—70, französ. Virtuos). „Souvenirs de Donizetti" (Fantaisie) für Harfe und Orch. Mainz, Schott.

E. Parish-Alvars (1816—49, der „Vater des modernen Harfenspiels", international berühmter Virtuos und Komponist). op. 34 „Concertino (*e*) avec acc. d'orch. ou de quatuor". Wien, Mechetti.

op. 60 „Gr. Concerto (*C*)". Mailand, Ricordi.

op. 81 „Gr. Concerto (*g*)" (1847 in Leipzig komponiert, 1849 hrsg. von Thomas). Leipzig, Kistner.

op. 91 „Concertino pour 2 Harpes" (oder Hf. und Pfte). Mailand, Ricordi

op. 98 „Concerto (*Es*) avec Orch. (ou Pfte)". Mainz, Schott.

„Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de L. Ricci" mit Orch. Mailand, Ricordi.

J. v. Blumenthal. Ein „Concertino für Harfe" wird 1829 in Wien gespielt. (Allg. musikal. Ztg. 1829.)

Ign. Lachner (1807—95). Ein von ihm komponiertes Konzert wird 1829 in Wien aufgeführt. (Allg. musikal. Ztg. 1829.)

Ch. Oberthür (1819—95, Virtuos und fruchtbarer Komponist für Harfe). op. 175 „Concertino (*Ges*)". Leipzig, Hofmeister.

op. 180 „Loreley", Legende für Harfe mit Orch. Hannover, Örtel.

op. 253 „Orpheus", Konzertstück für Harfe mit Orch. Leipzig, Hofmeister.

M. Mees, „op. 14 Ballade" für Harfe und Orch. Dresden, E. Hollstein, 1886.

C. Reinecke (1824—1910). „Konzert für Harfe", op. 182. Leipzig, Senff[1] (1884 aufgeführt).

J. Thomas (geb. 1826, englischer Virtuos und Komponist). „Konzert". London, Hutchings.

N. v. Wilm (1834—1911). „Konzertstück für Harfe mit Orch." op. 122. Leipzig, Kistner, 1893.

A. Zabel (1835—1910), Harfenist am russ. Hofe). „Gr. Konzert (*c*)". op. 35. Leipzig, Zimmermann.

C. Saint-Saëns (1835—1921). „Morceau de concert". op. 154. Paris, Durand, 1919.

Th. Dubois (1837—1924). „Fantaisie pour harpe avec orch." Paris, Heugel, 1903.

M. Bruch (1838—1920). „Fantasie für Harfe mit Orch." op. 46. Berlin, Simrock.

---

[1] Später bei Simrock, Berlin; jetzt bei Benjamin, Leipzig.

Ch. M. Widor (geb. 1845). „Choral et Variations" für Harfe mit Orch. Paris, Heugel, 1900.
F. Thomé (1850—1909). „Legende" für Harfe mit Orch. op. 122. Paris, Hamelle,
Fr. Poenitz (1850—1913, deutscher Virtuos, kgl. Kammermusikus in Berlin). „Vineta", Fantasie für gr. Orch. mit obligater Harfe. op. 74. Leipzig, Zimmermann.
F. Hummel (1855—1928, der Berliner Virtuos und Musikdirektor). „Gr. Fantasie (*as*) für Harfe mit Orch." op. 30. Leipzig, Kistner, 1884.
V. Ferroni (geb. 1858). „Fantasia eolica" für Harfe und kl. Orch. Mailand, Ricordi.
Cl. Debussy (1862—1918). „Deux Danses (danse sacrée — danse profane)" für Harfe und Streichorch. Paris, Durand.
E. Kronke (geb. 1865). „Kammerkonzert im alten Stil" für Flöte, Harfe und Streichquintett. op. 112. Leipzig, Zimmermann, 1922.
G. Pierné (geb. 1863). „Konzertstück" für Harfe und Orch. op. 39. Paris, Hamelle.
G. Sporck (geb. 1870). „Fantaisie-Caprice pour harpe chromatique avec acc. d'orch." Paris, Selbstverlag, 1905.
Fl. Schmitt (geb. 1870). „Andante et Scherzo" für chromatische Harfe und Streichquartett. op. 35. Paris, Mathot, 1908.
J. Jongen (geb. 1873). „Concert à cinq" (Fl., Viol., Viola, Violoncell u. Harfe). op. 71.[1]
Roger-Ducasse (geb. 1873). „Variations plaisantes" für obligate Harfe u. Orch. Paris, Durand, 1909.
M. Ravel (geb. 1875). „Introduction et Allegro" für Harfe, Streicher, Flöte u. Klarinette. Paris, Durand, 1906.
C. Alberstoetter. „Konzertstück (Ballade)". op. 3. Leipzig, Zimmermann.
W. Huber. „Fantasie". op. 9. Leipzig, Zimmermann.
„Méditation", für Orch. mit obligater Harfe u. Violine. op. 10. Leipzig, Zimmermann.
A. Holy. „Legende" für Harfe und 10 Blasinstrumente (oder Orgel. op. 32. Leipzig, Zimmermann).
R. Hahn (geb. 1875). „Prélude, Valse et Rigaudon pour harpe chromatique et double quatuor" (oder Klavier). Paris, Heugel. 1903.
A. Caplet (1879—1925). „Conte fantastique" für Harfe u. Streichquartett. Paris, Durand, 1924.
M. Tournier (Pariser Harfenist). „Féérie (Prélude et Danse)" mit Streichorch. (ad lib.). Paris, Rouhier.
M. Samuel-Rousseau (geb. 1882). „Fantaisie pour harpe et orchestre" (Streicher). Paris, Heugel, 1904.
C. Salzedo (geb. 1885, in Amerika wirkender Virtuos). „Konzert für Harfe und 7 Bläser". 1926.
H. Renié (Pariser Harfenistin). „Concert en *ut* mineur". Paris, Trouvet, 1902.
„2 pièces symphoniques". Paris, Rouhier, 1911.
M. Büttner (Münchner Virtuos). „Konzert für Harfe (*Es*)". München, Himmelreich.
G. Migot (geb. 1891). „Suite en concert pour harpe" mit Orch. Paris, Leduc, 1931[2].
H. Genzmer (Hindemith-Schüler). „Konzert für Harfe und Kammerorchester" (als III. Satz: „Variationen über ein altes Volkslied"; 1932 in Berlin aufgeführt).
J. Bergé. „Nocturne pour Harpe et Flûte avec Quatuor à cordes". Paris, Leduc.
H. Büsser. „Pièce en concert pour Harpe solo et Alto, Violoncelle, Contrebasse, Flûte, Clarinette, Cor". Paris, Leduc.
M. d'Ollone. „Fantaisie pour Harpe chromat. solo et Quatuor à cordes". Paris, Leduc.
M. Rekai. „Harfenkonzert" (1934 im Rundfunk).

---

[1] Wird im Verlag Hamelle, Paris, erscheinen, wie mir Herr Prof. van den Borren, Brüssel, mitteilte, dem ich für seine bereitwilligst gegebenen Auskünfte zu Dank verpflichtet bin.

[2] Das von H. Engel genannte Tripelkonzert (a. a. O., S. 594) ist ein Trio ohne Orchesterbegleitung („Concert pour Flûte [ou Violon], Violoncelle et Harpe [ou Piano]", Paris, Leduc, 1930).

J. Risler (Professeur de harpe in Brüssel, † 1932). „Allegro Fantaisie pour harpe chromatique et double quatuor".

(Ein Cembalokonzert von K. D. v. Dittersdorf (*A*), für Harfe bearbeitet, gab K. H. Pillney im Selbstverlag heraus.)

Schon Wagenseils, Eichners und Mozarts Werke, die neben Händels einzig dastehendem Konzert den Anfang bilden, weisen in ihrer Haltung auf die Gesellschaftsmusik hin, der die nächste Gruppe fast ausschließlich angehört. In ihr kommt im verstärkten Maße das modische Harfenspiel französischer Herkunft zum Ausdruck, das vom 18. Jahrhundert her ins neue Jahrhundert hinüberdauerte und auch auf englischem und deutschem Boden Fuß faßte[1]. Fast alle Konzerte vor 1820 sind für die — zuerst in der Pariser Gesellschaftsmusik um 1750 eingebürgerte und seitdem allgemein verbreitete „einfache Pedalharfe" gedacht. Während in französischen Ausgaben unter „harpe" selbstverständlich ein Instrument mit Pedalen zu verstehen ist, wird in vielen deutschen Veröffentlichungen die „Pedalharfe" ausdrücklich gegenüber der älteren, gewöhnlichen „Hakenharfe" genannt[2]. Auch in England muß die „Pedal harp" gegenüber den Nationalharfen, der „Irish" und „Welsh harp" abgegrenzt werden. Das System der einfachen Pedalrückung erfordert natürlich von sich aus gewisse Richtlinien in der Setzweise, an die sich nach Grundtonart und Umfang der Modulationen die frühe Konzertmusik auch sichtlich hält. Ist dies bei Eichners *D* dur-Konzert vom Jahre 1769 als einem sehr frühen deutschen Beispiel noch nicht so spürbar, so nähert sich dagegen Mozarts in Paris geschriebenes Doppelkonzert (*C*—*F*—*C*) schon mehr diesem Kreis. Später sprechen die vorherrschenden *B*-Tonarten deutlich genug für die Bestimmung der Harfenkonzerte; die drei letzten, ausdrücklich für die Pedalharfe geschriebenen Konzerte von Schenk stehen in *Es*-, *B*- und *Es* dur. Im übrigen bewegen sich die mir bekannten Werke von Krumpholtz (VI. Konzert in *F*), Cardon (in *B*), Pollet (I. in *Es*), Steibelt (in *Es*) ganz nach Art brillanten Konzertierens. Leicht tändelnd perlen die Sätze dahin, das Instrument gefällt durch seinen hellen Klang und mit brillantem Figurenwerk (Albertibässen, diatonischen Skalen, Terzenketten, Akkordbrechungen usw.).

Eine veränderte Situation ergab sich im zweiten Jahrzehnt durch Erards „Harpe à double mouvement", die mit ihrer erweiterten Modulationsfähigkeit und Tonvergrößerung dem Harfenspiel neue Bahnen wies. Für dieses Instrument läßt sich die Musik bedeutend beweglicher gestalten. Die Wandlung spiegelt sich deutlich etwa in Bochsas Schaffen, der als einer der ersten die Neuerung freudig aufgriff und in seinen Kompositionen auszuwerten verstand. Mit dem Siegeszug der Erardschen Harfe folgten ihm bald alle Harfenkomponisten nach, das weitere 19. Jahrhundert steht ganz im Zeichen der „Doppelpedalharfe". Auf ihrer Grundlage kann sich die Stilistik bis zum Ende des Jahrhunderts folgerichtig und ungestört entwickeln. Da

---

[1] Vgl. K. Meyer, „Das Konzert", Stuttgart (1925), S. 133f. mit Abb. — Über den auch als Komponisten von Harfenkonzerten genannten Reymann weiß der Referent der Musikal. Ztg., Leipzig 1806, beziehungsvoll zu sagen: er „ist bei den Damen vorzüglich beliebt, und nicht ohne allen Grund, denn er schreibt angenehm, leicht und dem Instrument angemessen".

[2] Letztere heißt auch die „deutsche" Harfe. Die Pedalharfe kommt trotz ihrer deutschen Herkunft (1720 von Hochbrucker in Donauwörth erfunden) erst auf dem Umwege über das Ausland als französisches Gut zu uns zurück.

erscheint um die Jahrhundertwende die neue „chromatische Harfe ohne Pedale“ auf dem Plan, von geschickter Propaganda überall gefeiert. Ihre Anerkennung und Verbreitung bleibt allerdings trotz der Propaganda auf die romanischen Länder, in erster Linie auf Frankreich beschränkt. Die von ihr heraufbeschworene technische und musikalische Umstellung prägt sich aber dort sofort in den Titeln der Harfenkonzerte aus. Gerade gegenüber der (teilweise aus propagandistischen Gründen übertriebenen) Begrenzung der Pedalharfenmusik wird nun das Neue, Fortschrittliche und Freie gepriesen; und in der Tat hat diese moderne Erfindung, wenn auch das letzte Wort über sie noch nicht gesprochen ist, in der Komposition für Harfe, also auch im Konzert, neue Wege eröffnet. Die völlige Gleichstellung mit dem Klavier in harmonischer Beziehung wird erstrebt.

Unter den Komponisten der älteren Zeit sind hochgestellte Dilettanten und, was noch mehr und in der Harfenmusik besonders gilt, Virtuosen zu finden, die für sich und ihre Schüler Stücke schreiben, wie sie der Geschmack verlangt und der Bedarf erfordert. Bekannte, zum Teil international berühmte Namen wie Krumpholtz, Petrini, Dalvimare, Cardon, Naderman und Gatayes, in späteren Jahren Bochsa und Parish-Alvars sind darunter. Haben wir daneben einen Komponisten von Rang vor uns, der nicht selbst Harfe spielt, so läßt sich oft eine direkte Beziehung zu bestimmten Künstlern als Veranlassung der Komposition feststellen. Wir erfahren das aus Widmungen und Überlieferungen sonstiger Art. Z. B. widmet Steibelt sein IV. Klavierkonzert *(Es)* Mad. Krumpholtz, und dasselbe Stück erscheint dann unverändert auch als Harfenkonzert. Séb. Demars Tochter Thérèse ist selbst Virtuosin auf der Harfe, wenn auch „keine der ersten Künstlerinnen auf dem Instrument“ gewesen[1]. Spohr schrieb für das Zusammenspiel mit seiner Frau Dorette[2]. Schenk komponierte für eine „Kaiserliche Kammervirtuosin“ in Wien, Josepha Müllner (geb. 1769)[3]. Dussek musizierte oftmals in London mit Mad. Krumpholtz eigene Werke (1791/92)[4]. Solche enge Zusammenarbeit, mag die Initiative im einzelnen von der oder jener Seite ausgegangen sein, ist mit Rücksicht auf die Erfordernisse der Harfenschreibart und die gewöhnlich wenig bekannte Behandlungsweise des Instruments stets sehr nützlich gewesen und in einzelnen Fällen auch später, ja heute noch lebendig. Auch C. Reinecke schrieb sein Konzert für den im Gewandhausorchester neu verpflichteten, jungen Virtuosen Edmund Schuëcker (geb. 1860). Virtuosen-Komponisten ihrerseits gibt es bis zu Oberthür, Zabel, Büttner, Mad. Renié usw.

Ein besonderes Gepräge erhält ein Teil der älteren Konzerte von vornherein durch ihre Bestimmung „für Klavier oder Harfe“ oder auch „für Klavier und Harfe oder 2 Harfen“, bzw. „2 Klaviere“. Merkwürdigerweise ist dieser Titelzusatz, der sich auf manchem Druck und mancher Handschrift findet, bisher wenig beachtet worden. In Schriften zur Geschichte der Klaviermusik werden solche Werke meist ohne ausdrücklichen Hinweis als reine Klavierstücke genannt und behandelt, ob-

[1] Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1813, u. Fétis, Biogr. univ.

[2] Vgl. seine Lebensbeschreibung, Bd. I, S. 103.

[3] Vgl. seine Lebensbeschreibung in Studien zur MW (Adler), 1924, 11. Heft, S. 75ff. Nachdem die berühmte Virtuosin vom Kaiser eine „Pedalharfe“ geschenkt bekommen hatte, schrieb Schenk sein 2.—4. Konzert bewußt für dieses Instrument.

[4] Vgl. Pohl, „Mozart und Haydn in London“ (II. Bd.) Wien 1867.

gleich die Gewohnheit so sehr verbreitet war, daß von einem „Kuriosum" in solchen Fällen nicht die Rede sein kann[1]. Dieser selbstverständliche Austausch beider Instrumente ist nicht allein äußerlich zu werten, er hängt neben geschäftlicher Ausbeutung eng mit den Spiel- und Klangidealen der Zeit zusammen. Der Verfasser hat an anderer Stelle ausführliche und grundsätzliche Erörterungen zu geben versucht, auf die hier nur verwiesen sei[2]. Von einem „Konzert für Harfe", wie wir es heute meinen, dürfen wir also um 1800 noch nicht in allen Fällen sprechen, die Voraussetzungen waren in vieler Hinsicht andere. Spieler, die zugleich ihre eigenen Komponisten waren, werden das Harfenistische zwar eigens herausgearbeitet haben, aber auch ihre Musik ist so zeitgebunden, daß wir uns erst in diese Stilistik hineinversetzen müssen. Selbst ein Konzert wie das in *D* dur von Eichner, das im Autograph der Partitur für Harfe, im Druck aber für Klavier oder Harfe bestimmt ist, bewegt sich in einem gewissermaßen neutralen Rahmen. Erst die Harfenkonzerte eines Bochsa, vor allem eines Parish-Alvars und Oberthür schöpfen mehr und mehr eine dem Instrument eigens angemessene Setzart aus. Nicht als ob vorher gegen die Harfe und ohne Berücksichtigung ihres Wesens geschrieben worden wäre. Nur war das Ideal eben ein ganz anderes, und in seinen Grenzen ergänzten sich Klangansprüche und Spielarten vollauf. Wenn wir demgegenüber z. B. das Concertino op. 34 von Parish-Alvars herausgreifen, so verstehen wir sofort, wohin die Entwicklung strebt. Sein Solopart gilt uns als ausgesprochen harfengerecht, er ist aus dem Instrument heraus geboren und nicht nur musikalisch sympathisch empfunden, sondern auch technisch und klanglich bestens fundiert. Die Ausnützung eigentümlicher Effekte verrät überdies den Kenner und Virtuosen. Die modulatorische Weiträumigkeit weist auf die „Doppelpedalharfe" hin. Alle elegante Virtuosität, wie sie dem Komponisten eigen ist, seine ganze spritzige Satztechnik zeigt fortschrittliche Züge, und es wird den modernen Spieler vor allem interessieren, daß Parish-Alvars an gewissen Stellen den Harfensatz so einrichtet, wie man heute wohl — gemessen am modernen Instrument und seiner Behandlungsart — entsprechende, mangelhaft klingende Takte in älterer Konzertmusik „umlegen" möchte. Der Harfensatz dieses Beispiels ist dafür sehr aufschlußreich und in seiner Stellung an diesem entscheidenden Punkt in der stilistischen Entwicklung äußerst lehrreich. Um Altes und Neues einander gegenüber zu stellen, kann man sich ein besseres Beispiel nicht wünschen. Nun schwindet auch die Parallelität zum Klavier mehr und mehr, der Klangzuwachs, für weite Räume berechnet, wirkt sich in pastoser Schreibweise aus, die voll angelegten Orchesterparte eines Berlioz, Liszt und Wagner sind solchem Stil verwandt[3]. Auf dieser Grundlage bauen die Komponisten der Folgezeit, vor allem die Virtuosen wie Zabel, Hummel und als Außenseiter Reinecke auf.

---

[1] Vgl. H. Engel, „Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt", Leipzig 1927, S. 144.

[2] In der Festschrift für Max Schneider, Eisleben 1935, S. 147ff.

[3] Wenn H. Brunner jüngst in seiner Schrift über „Das Klavierklangideal Mozarts..." (Augsburg 1933) von einer Verdickung des Klaviertones im 19. Jahrhundert spricht, der alle scharfen und feinen Zeichnungen verschwinden und somit die neueren Klaviere zum Vortrag Mozartscher Weisen ungeeignet werden läßt, so deutet er damit dieselbe Entwicklung an, wie sie sich in der Geschichte der Harfe abgespielt hat. In Anerkennung der Wichtigkeit der instrumentalen Voraussetzungen für die stilistische Beurteilung müssen demnach

Die Besetzung des Begleitkörpers wandelt sich im Laufe der Jahrzehnte wie in der Geschichte anderer Solokonzerte, so auch in der Entwicklung des Konzerts für Harfe. Das kleine Gesellschaftskonzert bei Wagenseil kam noch mit 2 Violinen und Baß aus. Mozarts Partitur mit Streichquintett, 2 Oboen und 2 Hörnern bleibt dann die gewöhnliche; gelegentlich treten noch Flöten und Fagotte, seltener Klarinetten hinzu. Eichner verlangt allerdings schon in seinem *D*dur-Konzert von 1769 darüberhinaus noch Trompeten und Pauke (für das Tutti), und auch Schenk mischt Blechbläser und Pauke hinein. Die moderne Literatur liebt demgegenüber eine variable Instrumentation: mit doppeltem Streichquartett oder kleinem Orchester oder Bläsern allein, auch Streichern mit einzelnen Bläserzutaten sind die Wege zu stets wechselnder Klangmischung angezeigt. Im Verein mit der Hinwendung zu größerer Freiheit in formaler Beziehung wird auch die Zusammensetzung der begleitenden Instrumente lockerer. Die Eigenart der Harfe, ihre musikalische Gebundenheit und ihre natürlichen Klang- und Spieleffekte drängen mehr zu freien und improvisatorischen Gebilden als zur festen Bindung an den Kanon des Konzerts. Und auf dem reizvoll instrumentierten Klanghintergrund lassen sich „Fantasieen“ und allerlei programmatische „Impressionen“ mit obligater, solistischer Harfe sehr gut gestalten. Engel weist ganz richtig darauf hin, wie schon Reinecke die Harfe in ihrem eigentlichen Element, nämlich in der Umspielung und Ausschmückung gesanglicher Linien glänzen läßt, ohne daß sie viel ins thematische Gefüge einzugreifen braucht. Mehr noch kommt dies in den Klangspielen jüngster Zeit zur Geltung. Der französische Impressionismus hat darin der Harfe, auch im Konzertieren mit Begleitung, eine neue Entfaltungsmöglichkeit geschaffen. Und in dieser Blickrichtung sind die in obiger Reihe genannten modernen Werke zu werten, die nicht eigentlich „Konzerte“ sind. Gegenüber den immer seltener werdenden Konzertstücken für Harfe erscheinen mir diese Kompositionen für das Verständnis der stilistischen Entwicklung wichtig.

Zu der Frage der Verknüpfung des Harfen-Solopartes mit dem begleitenden Instrumentalensemble spricht eine Kritik der Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig 1803, S. 519, in der ein Harfenkonzert von Fr. J. Naderman und seine Darbietung durch den Komponisten selbst behandelt wird. Die Ansicht des Referenten ist nicht nur für diesen besonderen Fall bemerkenswert, sie rührt allgemein an einige grundsätzliche Fragen. Die blendende Virtuosität des Pariser Künstlers wird anerkannt, zur Musik aber weiß man allerlei zu sagen. Vor allem wirft der Schreiber ihr „Mangel an Haltung“ vor. Nun wir wissen, daß Naderman kein kompositorisches Genie war, daß er, ganz in seiner heimischen Salonwelt verhaftet (als Angehöriger der Kammermusik des französischen Hofes)[1], hauptsächlich gefällige und wohlklingende Stücke kleineren Formates schrieb. Der lange Atem für ein großes Konzert wird ihm gefehlt haben, auch mußte er als unbelehrbarer Verfechter des einfachen Pedalsystems — noch in den Jahren der Veröffentlichung von Erards Doppelmechanik — streng im Rahmen seines Instruments, also harmonisch

---

die Kompositionen der Harfenvirtuosen des 19. Jahrhunderts großes historisches Interesse beanspruchen, da sie im entwicklungsgeschichtlichen Sinne unerläßlich sind, selbst wenn man sie nach musikalischen und formalen Gesichtspunkten geringer einschätzen möchte.

[1] Vgl. Zeitschrift für Instrumentenbau, Jg. 55, Nr. 13.

unbedingt einfach bleiben [1]. Wenn der Referent dann weiterhin der Harfe die gänzliche „Unmöglichkeit, auch nur eine einzige melodiöse zusammenschmelzende Tonreihe vorzutragen“ vorwirft, so geht dieser Tadel einem Zupfinstrument gegenüber natürlich von falschen Voraussetzungen aus; er berührt allerdings eine Kernfrage, die in der Setzweise für Harfe grundlegende Bedeutung hat. Seine weitere Feststellung, daß das „Klimpern der Saiten (er meint den gezupften, kurzen Ton) . . . in der Vereinigung mit den Tönen der Violinen und der Blasinstrumente (also gehaltenen Tönen) . . . schon an sich selbst nicht angenehm“ sei, ist durchaus berechtigt. Die in älterer Zeit übliche Parallelführung des Solopartes mit Orchesterstimmen im Einklang oder in Oktaven, Sexten oder Terzen ist dann auch später mehr und mehr ausgeschaltet worden. Die Vertiefung des konzertierenden Satzes überwand allmählich den stereotypen Wechsel von Solo und Tutti und derartige gleichmäßige Führungen, und im Zusammenhang damit kann sich auch die Soloharfe, ihrem Charakter entsprechend, günstiger entfalten. Die Aufgaben werden ganz nach den Fähigkeiten der Instrumente verteilt. Schon Mozart hatte in seinem Konzert — er schrieb bezeichnenderweise ein Doppelkonzert — in diesem Sinne die Harfe geschickt und wohlklingend verwendet. Auch stützt er gern, wie es ebenso Eichner tut, das figurierende, kurztönende Soloinstrument durch ruhige Akkorde des Orchesters. Das Beispiel der Kritik an Nadermans Komposition zeigt, wie wenig glücklich manch älterer Satz in dieser Hinsicht angelegt ist. Die oben genannten Konzerte von Cardon, Krumpholtz usw. weisen ähnliche Stellen zur Genüge auf, an denen wir heute ohne weiteres und ohne große Schwierigkeiten, aber mit viel Gewinn vorsichtige Korrekturen ansetzen werden. Die moderne, ganz und gar vom Klangbewußtsein her musikalisch gestaltende Satztechnik in Harfenkonzerten — nach C. Reineckes op. 182 vor allem die der französischen Meister (unsere deutsche Produktion ist demgegenüber noch sehr geringfügig) — hat ihrerseits Beweise erbracht, wie das Instrument glücklich zu verwenden ist.

Die Geschichte des Konzertes für Harfe erscheint uns nach allem nicht nur als eine formale Entwicklung, sie ist in weitem Maße durch die Fortbildung des Harfenbaues und der Harfentechnik bedingt, die beide miteinander aufs engste verknüpft sind und die Stilistik des Harfenspiels grundlegend geformt haben.

---

[1] „Die ungeachtet der jetzigen vervollkommneten Pedale so wenigen Modulationen“ tadelt der Referent ausdrücklich.

# Van Swieten und seine Judas Maccabäus-Bearbeitung

Von

Reinhold Bernhardt, Leipzig

Unsere heutige Anschauung vom privaten Musikleben und von den Liebhaber-Akademien in Wien zur Zeit der Klassiker beruht auf den von Jahn, Hanslick, Thayer und in besonders reichem Maße von Pohl gesammelten Berichten. Als Mitarbeiter wird vielfach der Advokat Dr. Leopold von Sonnleithner (1797—1873) genannt, der aus einer musikliebenden Wiener Gelehrtenfamilie stammte. Er war musikalisch ausgebildet und übernahm in den dreißiger Jahren die Weiterführung einer umfänglichen historischen Quellensammlung, die sein Onkel Josef von Sonnleithner begonnen und der Gesellschaft der Musikfreunde vermacht hatte. In unermüdlicher Arbeit sehen wir ihn in der Folge zwei Jahrzehnte lang im Verein mit Fuchs, Mosel, Seyfried, Kiesewetter und anderen diese Sammlung ausbauen; begreiflich, daß er für Jahn als durchaus zuverlässiger Gewährsmann galt und auch bei anderen im Ruf eines vorzüglichen Kenners stand.

Bei der rasch anwachsenden Menge der ermittelten oder ihm zugeleiteten Auszüge und Berichte, die er in chronologischer Folge zusammenstellte, ging ihm die Übersicht zum Teil verloren und seine Berichte an Jahn fielen lückenhaft und ungenau aus. Dieser Umstand tritt in seinen Referaten über Swieten, Kees, Du Beine und andere und ihre Veranstaltungen sehr fühlbar in Erscheinung. Hier hat er den Hinweis auf wichtige Quellenschriften in seiner Sammlung unterlassen (z. B. die Existenz eines Auktionskatalogs von Swietens Musikaliensammlung, Wien 1804, sowie der Nekrologe in den Annalen der Literatur, Wien 1803, und in Schwaldoplers historischem Taschenbuch 1807), die für Jahn wichtig sein konnten. Auch das Verzeichnis der Sammlung des Barons Du Beine hätte mancherlei Anregungen vermittelt, während wir für Kees ein Verzeichnis heute überhaupt entbehren und uns mit einer summarischen Aufzählung der Autoren (Zeitungsnotiz) begnügen müssen.

Diese Mängel haben sich im Zusammenhang mit der bestimmten Formulierung verschiedener Einzelangaben teilweise sehr einschneidend ausgewirkt. Nicht zuletzt weil Jahn und seinen Nachfolgern eine tiefergehende Weiterforschung zunächst entbehrlich, wenn nicht überflüssig erscheinen wollte, so daß sie zu günstiger Zeit darauf verzichteten.

Wie sehr im einzelnen diese Berichterstattung fehlgegriffen hat, erweist im vorliegenden Falle die Datierung und anderes der Swietenschen Oratorienkonzerte. Nach Sonnleithner handelt es sich um Aufführungen von Händel-Oratorien, die mit einer „Judas"-Aufführung Mitte der achtziger Jahre begonnen und nach Mozarts Tode überhaupt aufgehört hätten.

Nach den bisher ermittelten Quellen setzen diese Konzerte schon im Jahre 1780 ein. Sie erstrecken sich auf einen Zeitraum von nicht fünf, sondern von zwanzig Jahren. Auf dem Programm standen außer Händel: Graun, Carl Philipp Emanuel Bach und

Hasse. Eine Reihe, die vielleicht noch erweitert werden muß, wenn verschiedene zur Zeit nicht erschließbare Quellensammlungen erfaßt sind.

In letzter Zeit haben die Forschungen über Swietens Tätigkeit und seinen Verkehr neue Tatsachen und Gesichtspunkte ergeben. Sie weisen den Jahren seiner Berliner Wirksamkeit von 1770 bis 77, als er in enger Berührung mit dem dortigen Kunstleben stand, eine entscheidende Bedeutung zu für die Zielsetzung und Ausgestaltung seiner Reformbestrebungen in Wien. Auf diese Dinge einzugehen und damit eine bestehende Lücke auszufüllen, ist die erste Aufgabe.

Bei der Abordnung Swietens als Gesandter an den preußischen Hof hatte Kaunitz sehr richtig auf die vielseitige literarische und künstlerische Veranlagung seines Günstlings spekuliert. Es gelang dem Baron in verhältnismäßig kurzer Zeit als Kenner der schönen Künste und Literatur bei Friedrich dem Großen in Respekt zu kommen. Bei der Anstellung von Musikern holte man in Berlin sein Urteil ein. Die Immediatberichte an Kaunitz lassen immer wieder durchblicken, welche Rolle Literatur, Kunst oder Fragen der Ästhetik in den Audienzen gespielt haben. Für Swietens spätere Einstellung in Wien waren die Erlebnisse im Kreise der Bachschüler, die Konzerte im Salon der Prinzessin Amalie, bei einzelnen Musikfreunden (z. B. Baron Seydlitz und Graf Voß), Nicolais Liebhaberaufführungen, schließlich die Konzerte von Bachmann und Leuschke von entschiedener Nachwirkung. In geringerem Maße gilt dies von den Vertretern des galanten Stils, die im königlichen Kammerkonzert ausschließlich gespielt wurden. Neben den Dienstgeschäften blieb genügend Zeit für einen Verkehr mit Musikern wie Graun, Quantz, Agricola, Schulz und den Brüdern Benda, oder den Theoretikern vom Schlage eines Marpurg und Kirnberger. Auch der Einzug der berühmten Hillerschülerin Schmehling und der Dienstantritt Reichardts fielen in jene Zeit. Gegenüber einem vielgereisten und geistig hochstehenden Diplomaten reizte es den König doppelt, von dem politischen Thema abzuschweifen und durch kritische Bemerkungen zu den literarischen und künstlerischen Tagesereignissen die Reserve seines Gegenspielers zu brechen. Es kam zu weitläufigen Diskussionen, über die die Privatkorrespondenz des Gesandten mit Fürst Kaunitz z. T. ausführlich berichtet. Eine solche Gelegenheit ergab sich beispielsweise im Mai 1774, als die Orgelkonzerte Friedemann Bachs in der Garnison- bzw. Marienkirche die Berliner Musikwelt in Erstaunen und Bewunderung versetzten. Die nächste Audienz[1] nahm einen unerwartet dramatischen Verlauf, als der König dazu überging, Friedemanns Leistung mit derjenigen des alten Bach (bei dem gemeinsamen Besuch am 7. Mai 1747) in Parallele zu setzen. Der Eindruck, den Bach mit seinen Improvisationen sowohl auf der Orgel als auf den verschiedenen Flügeln erweckt hatte, war viel tiefer gegangen, als die Natur des Königs und sein späteres Verhältnis zur Musik ahnen ließen. Mit einem Schwall von Einzelheiten und Lobsprüchen habe er seinen Eindruck von der ungeheuerlichen Kunst

[1] Die Darstellung folgt einem mündlichen Bericht von Prof. Dr. E. F. Schmid, Tübingen, dem das betreffende Aktenstück vorgelegen hat. Auf die Bedeutung der Gesandtenkorrespondenz, speziell für die Erforschung der geistigen Strömungen und gegenseitigen Befruchtung in Berlin und Wien habe ich, von Beers Zitaten ausgehend, in meiner Arbeit über Swieten (Bär-Jahrbuch 1929/30, S. 116) nachdrücklich hingewiesen. Einer Entleihung der Akten zum Studium nach Leipzig standen leider die Bestimmungen des Archivs entgegen. Swietens Privatberichte liegen bei den Akten.

in Worte zu fassen versucht. In seiner überquellenden Begeisterung sei er schließlich zu einem Flügel gerannt, habe das Thema angeschlagen und unter lebhaftesten Gestikulationen versucht, dem wie begossen dasitzenden Gesandten die ungeheuer kunstvollen Fantasien Bachs, die gewaltige Polyphonie seiner Bearbeitung damals und in der späteren Dedikation „als musikalisches Opfer“ zu demonstrieren. Von Bachs Können war ihm der Eindruck eines non plus ultra geblieben; bei aller Anerkennung der Genialität und technischen Meisterschaft Friedemanns in der Kunst des polyphonen Satzes habe er doch seinen Vater nicht erreichen können, der imstande gewesen sei, das königliche Thema aus dem Stegreif drei- bis achtstimmig zu bearbeiten.

Wenig begeistert klingen Swietens Urteile über die Leistungen der Hofkapelle. Sie wird ihm auf königlichen Befehl gelegentlich zur Verfügung gestellt und zwar in den Jahren, als er bei Carl Philipp Emanuel Bach Sinfonien in Auftrag gab und selbst mit eigenen Kompositionen hervortrat. Wenn bei ihm der einseitige und veraltete Berliner Opernbetrieb nach den in Paris erlebten Aufführungen abfällt, so ist das begreiflich; indessen warnen neuerdings ermittelte Argumente vor direkten Schlüssen, die man aus jenen spontan geäußerten Klagen in den Berichten an Kaunitz über die ungenügenden Leistungen in Theater und Konzertaufführungen ziehen könnte.

Mit Reichardts Dienstantritt besserte sich hier vieles; auch errichtete der Kronprinz 1773 mit Hilfe seines Lehrers Duport ein eigenes Kammerorchester, das wie die Rheinsberger Kapelle des Prinzen Heinrich modernere Musik pflegte, d. h. Komponisten der Wiener und Mannheimer Schule aufs Programm setzte. Nebenbei bemerkt glänzte Salomon nicht nur als Dirigent in Rheinsberg, sondern auch gelegentlich mit dem Vortrag der Violin-Solosonaten Sebastian Bachs. Der Kronprinz wiederum hatte eine Vorliebe für Streichquartette und für Händels Musik, die übrigens schon zu Händels Lebzeiten am preußischen Hofe eine eigentümliche Pflege gefunden hatte durch Militärkapellen, die von Zeit zu Zeit dem Soldatenkönig mit einem Melodienstrauß aus einem Händeloratorium aufzuwarten hatten. Auf Friedrich den Großen hatten diese Darbietungen und die Lobpreisungen von Graun und Quantz soviel Eindruck gemacht, daß er sich nach Händels Tod um Schmidts Partiturensammlung bemühte, freilich vergeblich, trotzdem er 2000 £ anbieten ließ. Später bewog Kirnberger die Prinzessin Amalie zur Anschaffung gedruckter Partituren, worauf jener Studienbetrieb, verbunden mit kleinen und größeren Aufführungen, einsetzt, von dem Kirnbergers Briefe Zeugnis ablegen. Die Sommerkonzerte des Mengis, später der Herren Müller und Leuschke brachten Orchesterwerke von Händel: Ouvertüren, Concerti grossi, die Wassermusik, auch beliebte Arien sind nachweisbar.

Entscheidende Bedeutung kam den Klavier- und Kammermusikabenden bei Marpurg, Agricola und Kirnberger, im Salon der Prinzessin Amalie, beim englischen Gesandten oder Baron v. Seydlitz, Graf Voß und anderen zu, wo die Kompositionen J. S. Bachs, seiner Söhne und Schüler zum Vortrag gelangten, zweifellos auch bei Swieten selbst. Seine Dienstgeschäfte ließen ihm genügend Spielraum für seine musikalischen Neigungen, seine Mittel gestatteten ihm den Erwerb von Musikalien in größerem Maße. Aus dem Nachlaß von Quantz, Agricola und anderen

mögen seltene Stücke in seine Bibliothek gewandert sein, von den Beziehungen zu den Bachsöhnen nicht zu reden. Seine Sammlung von Klaviermusik der Bachschule sollte später für die Wiener Musikkreise von großer Bedeutung werden. Seine Gewohnheit, Opern und Chorwerke aus der Partitur zu studieren, veranlaßte in Paris wie London und nunmehr in Berlin Anschaffungen auch in dieser Richtung. Der Berliner Opernspielplan brachte in den Jahren 1770 z. T. in Neueinstudierungen folgende Werke: Graun: Phaëton, 1770; Montezuma, 1771; Britannicus, 1771; Merope, 1773; Demofoonte, 1774; Europa galante, 1774 u. 1775; Semiramide, 1774; Orfeo, 1776; Angelica e Medoro, 1776; Rodelinde, 1777. Friedrich der Große: Il Re Pastore, 1770. Agricola: Oreste e Pylade, 1772 (?). Hasse: Piramo e Tisbe, 1771, 1773; Arminius, 1773; Attilio Regolo, 1775; Parthenope. In diesem Zusammenhang ist auch Hasses Oratorium „La Conversatione di S. Agostino“ zu erwähnen; es hatte den besonderen Beifall des Königs gefunden und wurde seit Juli 1768 mehrfach in Hofkonzerten aufgeführt.

In größerem Maße als diese Opernaufführungen (zu denen die Darbietung von Voltaires Stücken im französischen Theater und Hillers Singspielen ab 1771 treten), fesselten Swietens Interesse die Aufführungen der Gesellschaft der Liebhaber der Musik. Der treibende Geist war hier der Literat und Kritiker Friedrich Nicolai. Die Organisation und die Ziele dieser Vereinigung wurden später von Bedeutung bei der Gründung der Associierten Konzerte in Wien durch Swieten. Da die Programme nicht mehr vorhanden sind und eine zusammenfassende Darstellung bis heute fehlt, konnte die anschließende Übersicht nur auf Grund der in Berlin vorhandenen Textbücher zusammengestellt werden, wozu noch spärliche Erwähnungen in der Reichardtliteratur ergänzend hinzutreten. Berücksichtigt sind für die anschließende Aufstellung nur die Oratorien:

Graun: Tod Jesu, 1770—77, ständig wiederholt, wahrscheinlich auch das Te Deum von 1756.

Hasse: St. Elena al Calvario, 1771; Il cantico dei tre fanciulli, 1776; I Pellegrini, 1777.

Rolle; Lazarus, 1770; Thirza und ihre Söhne, 1770; Der Tod Abels, 1774; Saul, 1775; Die Befreiung Israels, um 1775.

Fasch: Der wiederverkaufte Joseph, 1774 (Hoforchester zu Gunsten der Armen).

Homilius: Passions-Oratorium, 1776.

C. Ph. Em. Bach: Magnifikat, 1772; Passions-Oratorium: Die Leidens- und Sterbensgeschichte Jesu Christi, 1774; Die Israeliten in der Wüste, um 1775.

Händel: Alexanderfest, 1770 (schon 1766), 1771, 1776; Messias, um 1773, 1775; Judas Maccabäus, 1774, 1777; Utrechter Te Deum, um 1771/72; Krönungshymne; Trauerhymne (?).

Dittersdorf: Esther (deutsch).

Die Aufführungen des Messias (1775) und des Judas (1777) waren gekürzt. Die Textbücher deutsch, oder deutsch-italienisch, wenn es sich um ältere Werke z. B. von Hasse handelte. Die übrigen Winterkonzerte brachten Stücke aus Hillers Singspielen, Sinfonien, Instrumentalsoli und Opernarien.

Während seiner Gesandtenjahre hat Swieten sich offenbar bemüht, zwischen Süden und Norden zu vermitteln. Für die Wiener Schule setzte er sich in Berlin

ein (Werke von Starzer, Ordonnez und Kohaut verzeichnet die Bibliothek des Kgl. Hauses) und in Rheinsberg erklingen Wiener Sinfonien. In Wien aber regte er seine Musikfreunde zu Oratorienaufführungen an (Alexanderfest 1771/72, 1774 Messias (?), weitere 1777 und 1779). Hier war bekanntlich Gluck ein großer Parteigänger Händels; Wagenseil nahm, nach Schenks Angaben, in den siebziger Jahren mit seinen Schülern die Partituren von Händels Judas, Alexanderfest, Athalia (?), Messias vor, als Muster für die Oratorienkomposition, von Hasse und Gluck für die Oper; auf der Oberstufe im Klavierspiel verlangte er den Vortrag von Händels Suiten und Bachs Wohltemperiertem Klavier. Während eines längeren Urlaubs 1773 (September—Dezember) dürften Swietens Anregungen weitere Frucht getragen haben. Wahrscheinlich erfolgte damals die zweite Begegnung mit den beiden Mozart, vielleicht auch eine direkte Bestellung auf die Streichquartette (Köchel-Verzeichnis 168/73). Auch mit einem kürzeren Aufenthalt in Leipzig ist zu rechnen, wo es zur Bekanntschaft mit dem Verleger Breitkopf und dem Komponisten J. A. Hiller[1] gekommen sein kann; beide stehen im Zusammenhang mit Swietens sinfonischem Schaffen.

Im Oktober 1777 wurde Swieten endgültig aus Berlin abberufen, zunächst allerdings mit Rücksicht auf weitere Verwendung im diplomatischen Dienst. Die hier gegebenen Daten und Werkangaben mögen eine Vorstellung vermitteln, welcher Art der Schatz von Musikalien gewesen ist, der damals mit nach Wien wanderte und im Verein mit französischen Opernpartituren aus Swietens Pariser Amtszeit, Glucks Opern, einzelnen englischen Händeldrucken und einer Reihe von Textbüchern den Grundstock für seine wertvolle Musikbibliothek abgab.

Die Entscheidung über die weitere Verwendung Swietens zog sich bis zum Tod der Kaiserin hinaus. Durch eine ausgedehnte Korrespondenz hielt er die Verbindung mit den früheren Stätten seiner Wirksamkeit Paris, London (Warschau) und Berlin aufrecht. C. Ph. Em. Bach sandte ihm seine Kompositionen aus Hamburg zu. J. A. Hiller führte im Leipziger Konzert einzelne seiner Sinfonien auf; beide empfingen wiederum Hinweise auf Wiener Novitäten, womit die frühen Aufführungen von Chorwerken Glucks und Salieris in Hamburg und Leipzig eine Erklärung finden. Aus Berlin besorgten offenbar Kirnberger und Schulz die Vermittlung neben Engel, Sulzer und anderen, die mehr nach der literarischen Seite berichteten. Swietens Salon in Wien bildete einen Treffpunkt für durchreisende Virtuosen, Komponisten und Literaten. Dort erfährt Ignaz von Beecké (Mai 1779) die weiteren Absichten des geflohenen Wallersteiner Violinisten Anton Janitzsch; Politiker, Literaten diskutieren ihre Pläne, andere erwarten Fürsprache, so z. B. reicht Georg Benda[2] die Partitur

[1] Für Hillers Lieder und Singspiele scheint Swieten etwas übrig gehabt zu haben; die Zahl der vorhandenen Partituren und Klavierauszüge in Wiener Bibliotheken, auch die Einfügung des Scherzliedes, im weiteren Sinne die Anlage der Jahreszeiten als Ganzes deuten auf eine Beschäftigung mit den Leipziger Singspielen (vgl. auch die Wiener Opernchronik). Mit Rücksicht auf die Berliner Jahre darf mit einem Besuch in Leipzig und persönlicher Bekanntschaft gerechnet werden. Den Vermittler kann Nicolai gemacht haben. Er stand mit Hiller in Briefwechsel und wohnte bei seinen Reisen zur Oster- und Herbstmesse in dessen Haus.

[2] Mit Benda kam 1779 Karl Leopold Röllig (1754—1804) als Harmonikaspieler nach Wien. Das erste Konzert fand am 14. März 1779 statt. Im Laufe des Jahres verließ Röllig Wien. Auch Benda erreichte sein Ziel nicht. Röllig kehrte im Frühjahr 1791 nach Wien zurück, gab am 2. April 1791 eine Akademie und konzertierte am 19. Juni 1791 gemeinsam

einer Messe ein und erhält von dem Hausherrn das Versprechen einer tatkräftigen Unterstützung bei seiner Bewerbung um den vakanten Posten eines Hofkapellmeisters (vgl. die Notitz bei Mantuani IX, Nr. 15586). Für die aufstrebenden Talente wird es zur feststehenden Regel, ihre Kompositionen bei Hofrat Kees und Swieten zur Begutachtung und anschließenden Probe einzureichen. Umlauff erhält dort das Textbuch zu seiner Oper: die Apotheke (Engel), Ulbrich komponiert Bachs Textbuch „Die Israeliten in der Wüste“, Albrechtsberger[1] kopiert sich 24 Fugen von Seb. Bach (datiert Juli 1787), komponiert später Zachariäs Textbuch „Die Pilgrime auf Golgatha“ und schließlich sein berühmtes „Halleluja“ 1788. Georg von Pasterwitz vermittelt in den Jahren 1767—1782 die Aufführung von Werken wie Grauns „Tod Jesu“ und Rolles „Tod Abels“ im Stift Melk. Den „Tod Abels“ und fünf weitere Oratorien Rolles[2] erwarb der dritte in der Reihe der Wiener Kenner der Tonkunst, Baron du Beine. Diese hier willkürlich herausgegriffenen Beispiele müssen zunächst über den Mangel an Nachrichten über die Oratorien-Aufführungen und die Privatkonzerte Swietens vor 1780 hinweghelfen. Durch die Verbindung mit Fürst Josef Adam Schwarzenberg stand dessen Palais für Aufführungen zur Verfügung. In seiner Eigenschaft als Protektor der Tonkünstlersocietät war dem Fürsten auch ein gewisser Einfluß auf die Programmgestaltung der Societätskonzerte möglich. Die Programme der Schwarzenberg-Akademien in den Jahren 1774, 1777 und 1779 im Wiener Palais sind nicht erhalten, auf Oratorien von Hasse und Händel aus dem Berliner Programm deutet die erwähnte Auswahl von Oratorien in Wagenseils Unterrichtsprogramm und das Erscheinen vereinzelter Händelchöre auf den Programmzetteln der Wiener Tonkünstlersocietät. Im weiteren bemühte sich Swieten in den Jahren vor 1780 um die Einführung der Chorwerke des Hamburger Bach in Wien (z. B. „Die Israeliten in der Wüste“, „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi“ und das doppelchörige „Heilig“). Von letzterem ist eine Aufführung im Palais des Grafen Johann Esterhazy im Jahre 1779 durch Pohl ermittelt worden.

Das gemischte Konzert der Tonkünstlersocietät im Dezember 1778 brachte nun zum ersten Male neben einer „neuen Sinfonie“ Swietens als Nr. 3, 9 und 12 je einen großen Chor von Händel. Ein Jahr später folgt „Judas Maccabäus“, geistliches Singspiel von Händel „aus dem Engl. ins Deutsche übersetzt von Baron von Swieten“ wie Pohl nach einer ungenannten Quelle hinzufügt.

Die Direktion lag in den Jahren bis 1783 in den Händen des mit Swieten befreundeten Kapellmeisters und Komponisten Josef Starzer. Starzer hatte ein Jahr zuvor seine Passion (nach Metastasio) dort aufgeführt und ließ bei der Wiederholung des „Judas“ am 23. März ein neues Konzert für zwei Orchester mit starken Chören

---

mit Marianne Kirchgessner. Ob er mit Swieten schon in den siebziger Jahren in Berlin oder erst 1791 bekannt wurde, läßt sich nicht feststellen; 1792 brachte ihn Swieten an der Hofbibliothek unter. Laut Wiener Zeitung 1804, Nr. 20, Anhang S. 862 ist Röllig am 4. März 1804 „alt 50 Jahre“ gestorben. Sein musikalischer Nachlaß kam durch den Hofbeamten und Sammler Michael Bartenschlag in die Hofbibliothek.

[1] Albrechtsberger ließ nach Seyfrieds Bericht im Unterrichte neben Bachs wohltemperiertem Klavier Suiten und Fugen von Händel spielen.

[2] So erwähnt z. B. K. R(iesbeck) in den „Briefen eines reisenden Franzosen ...“ 2. A (1784/5) Bd. I, S. 276 Oratorienaufführungen in Wien „zuweilen auch von älteren deutschen Meistern, Händel, Graun und Rolle ...“.

von Trompeten und Pauken als Einlage spielen. Das Textbuch bietet in mäßiger Kürzung die in Berlin übliche Übersetzung Eschenburgs; es wurde für die Aufführung gedruckt, ohne Erwähnung Swietens, der keinen Anteil daran hatte. Die Aufführung im Burgtheater erfolgte (wie die Berliner) ohne Mitwirkung der Orgel und ohne instrumentale Erweiterung; man wollte zunächst die Wirkung auf das große Publikum abwarten. Nach weiteren Programmen zu schließen, scheinen zunächst nur die Chöre Anklang gefunden zu haben. Das Frühjahrskonzert 1780 führt drei nicht weiter bezeichnete Chöre auf, das Dezemberprogramm 1782 ebenfalls zwei Händelchöre, die Reihe schließt mit einem Einzelchor auf dem Weihnachtsprogramm 1784.

Nach längerer Pause folgte im Dezember 1788 nur eine Arie mit Chor von Händel. Erst das Frühjahrskonzert der Societät am 15. und 16. April 1792, ebenso die Dezemberkonzerte 1795 und 1797 bringen wieder einen Chorsatz von Händel. Im Dezember 1807 nach beinahe dreißigjährigem Abstand wird ein ganzes Oratorium von Händel aufgeführt: Judas Maccabäus. Die Erfahrungen mit der Societät und die definitive Anstellung in Wien führten eine Wendung bei Swieten herbei. Aus einem Zeitungsreferat des fürstlich Schwarzenbergischen Archivdirektors Anton Morath über die Musikpflege dieses Hauses erfahren wir darüber folgendes:

„Unter der Leitung des Freiherrn Gottfried van Swieten . . . trat im Jahre 1780 eine Gesellschaft von (6) Kunstfreunden aus den Mitgliedern des Hochadels zusammen, um klassische Musik zu pflegen. Zu diesen aristokratischen Kunstfreunden, die sich die „Associierten“ nannten und die Kosten dieser Musikaufführungen trugen, gehörte auch der (seit 17. Februar 1782 bis 5. November 1789) regierende Fürst Johann zu Schwarzenberg. Die von dieser Gesellschaft veranstalteten großen musikalischen Akademien fanden teils im großen Saale der Hofbibliothek, deren Präfekt der Freiherr Gottfried van Swieten war, teils im Schwarzenbergschen Palais am Neuen Markte statt. Es gelangten dort zunächst die klassischen Werke (C. Ph. Em.) Bachs und die Händelschen Oratorien zur Aufführung . . . Fürst Joseph zu Schwarzenberg schloß sich wie sein Vater der Swietenschen Musikgesellschaft an und gestattete . . . die Benutzung des großen Saales in seinem Wiener Stadtpalais. Darin fand auf Wunsch des regierenden Fürsten Lobkowitz im Jahre 1792 eine große musikalische Akademie statt, bei welcher 34 Musiker mitwirkten. In den Jahren 1783—1797 wurden in diesem Saale wiederholt durch Swietensche Musikgesellschaft Händelsche Oratorien zur Aufführung gebracht, zu deren Kosten Fürst Joseph auch regelmäßig seinen Beitrag leistete“. (Das Vaterland, vom 10. März 1901.)

Als Quellen standen Morath nur die Kassenbücher und vielleicht einige wenige Briefschaften zur Verfügung; die Programme waren nicht aufbewahrt worden. Die Musiksammlung des Hauses stammt nach Auskunft des heutigen Archivars in der Hauptsache aus dem Nachlasse des Bischofs Prinz Ernst zu Schwarzenberg in Raab (1773—1821).

Moraths Bericht ist in soweit wertvoll, als er auf aktenmäßiger Grundlage beruht; bei einzelnen seiner hier ausgelassenen Erweiterungen erkennt man unschwer die Berichte bei Jahn, die auf einer sehr unsicheren Tradition beruhen. Die Nekrologe auf Swieten nennen übereinstimmend noch Hasses Oratorien im Programm dieser Konzerte. Für Aufführungszwecke standen auch die Festsäle im Palais des Grafen Johann Esterhazy (Schenkenstraße), sowie der Fürsten Johann Wenzel Paar und Johann Karl Dietrichstein zur Verfügung. Nach den jetzt vorliegenden Quellen fanden durchschnittlich zwei Aufführungen jährlich statt, im Advent und zur Fastenzeit,

besonders in der Karwoche. Beliebte Stücke wurden bei Esterhazy u. a. repetiert oder an Wiener Musiker für ihre Benefizakademien empfohlen. So kam z. B. um den 7. April 1784 Bachs „Morgengesang am Schöpfungstage" in einer Akademie des Klarinettvirtuosen Anton Stadler vor das breitere Publikum. Grauns „Tod Jesu" wurde im Verein mit der protestantischen Gemeinde aufgeführt, Zinzendorf hörte am 9. April 1784 und am 6. April 1787 je eine Aufführung in der Kirche des Königsklosters (nunmehr protestantisches Bethaus genannt). Ebenso ist mit vereinzelten Aufführungen von Kompositionen Rolles, Haydns, Kirnbergers, Rosettis zu rechnen; wie weit die mitwirkenden Wiener Tonkünstler Starzer, Mozart, Umlauff, Teyber selbst zu Worte kamen, läßt sich vorerst nicht nachweisen.

Die Erwähnung von Händelaufführungen vor 1785 bei Morath findet eine überraschende Bestätigung in den Erinnerungen des berühmten Exjesuiten Ignaz Aurelius Fessler. Seine Bekanntschaft mit Swieten hatte Prälat Rautenstrauch vermittelt. In der Zeit zwischen Januar 1782 und seinem Abgang als Professor (6. Februar 1784) hörte er in Privatakademien u. a. Pergolese: „Stabat Mater", Bach: „Salve Regina", Händel: „Messias" und öfters Horaz Oden in der Vertonung von Marpurg[1] und Hiller. (Vgl. Rückblicke 1851, S. 110).

Das „Salve Regina" von Bach bleibt fraglich, vielleicht liegt eine Verwechslung mit Hasse, Pergolese oder Joseph Haydn vor, entscheidend bleibt der Hinweis auf die Aufführungen auch kleinerer Werke, wobei an Kirnbergers Psalmen (vgl. Katalog Träg 1804) und Ph. Em. Bachs Litaneien, Haydns Stabat Mater sowie an Chöre oder Arien aus früher aufgeführten Oratorien zu denken ist, also ein ähnlicher Vorgang wie in den Berliner Liebhaberkonzerten, die (abgesehen von der ungenügenden Qualität) offenbar zu Muster genommen wurden. Jene Messias-Aufführung[2] kann mit dem von Morath genannten, im Jahre 1783 bei Schwarzenberg gegebenen Assoziierten Konzert zusammenfallen, wahrscheinlich war eine Aufführung des Judas vorausgegangen, möglicherweise stark gekürzt, wieder nach dem Berliner Muster und ohne instrumentale Vermehrung. Eine Auswahl von Chören übernahm die Societät wie bereits erwähnt bis 1783 auf ihr Programm. Wenn nun der Verlagskatalog von Johann Träg vom Jahre 1799 unter Nr. 81—85, 130—133, 136—139 eine Anzahl von Händelchören aufführt, die sämtlich aus Judas stammen, so wird eine besondere Beliebtheit dieses Oratoriums in Wien angenommen werden dürfen. Mit Rücksicht auf die Beschaffung des Stimmenmaterials usw. ist bei den nicht näher bezeichneten Chören auf den Programmen der Societätskonzerte 1779—1783 eine Auswahl aus

---

[1] Im Zusammenhang mit der Vermittlung norddeutscher Kultur durch Swieten steht auch die Verbreitung der Schriften Marpurgs, Kirnbergers, Engels und Sulzers in Wien. Sie werden in Musikerkreisen in der Folge studiert und diskutiert. Schon Mozart hat sich Fugenthemen aus Kirnbergers Kunst des reinen Satzes ausgezogen. Bezeichnend ist die Tatsache, daß die Chemische Druckerei 1793 Werke Kirnbergers nachdruckt (vgl. Eitner) und Joh. Träg in seine Kataloge neben Werken Seb. Bachs und seiner Söhne eine Motette und zwei Psalmen (Ps. 51 und 137) von Kirnberger aufnimmt.

[2] Der Schlußsatz des 5. Quartettes aus den sogenannten Sonnenquartetten op. 33 von Jos. Haydn (1774) benützt das Thema der Chorfuge aus Händels Messias „durch seine Wunden". Vielleicht hat Haydn eine Aufführung des Messias bei Schwarzenberg gehört oder geleitet. An eine direkte Bestellung Swietens auf diese Serie kontrapunktisch gearbeiteter Quartette, etwa zur praktischen Belehrung Berliner Kritiker, die Haydns Gründlichkeit in Zweifel zogen, ist wohl zu denken.

„Judas Maccabäus“ in erster Linie zu vermuten, für 1783 käme noch „Der Messias“ in Frage.

Als Dirigenten der Aufführungen standen Swieten befreundete Musiker zur Verfügung. Von diesen waren die ältesten Joseph Starzer, der 1780 bis 1783 auch die Societätskonzerte als Violindirigent leitetete, und nach eigener Aussage auch Joseph Haydn. Nach den Äußerungen zu Griesinger fanden die Aufführungen „abwechslungsweise unter Haydns und Mozarts Direktion“ statt. (Biogr. Notizen 1810, S. 67). Mit Rücksicht auf Haydns Abhängigkeit von seinem Fürsten, der bekanntlich nur in der Zeit zwischen Dezember und Januar wenige Wochen in Wien weilte, kämen in den Jahren 1780—1790 nur die Adventsakademien für seine Direktion in Frage. Eine Ausnahme bildet das Jahr 1784, wo Haydn für die Direktion seines neu bearbeiteten Oratoriums „Tobias“ (Societät, 28. und 30. März) längeren Urlaub erhalten hatte. Die neueingelegten Chöre fanden starken Anklang. Swieten hatte Haydn schon früher das Studium der Oratorien Händels [1] warm ans Herz gelegt. Der engere Verkehr kam ihm auch in anderer Weise sehr gelegen, weil Starzer seit Anfang der achtziger Jahre in immer stärkerem Maße an den Folgen seiner Korpulenz litt und 1783 von der Direktion der Societätskonzerte befreit worden war. Zwei Jahre später erteilte ihm die Societät endgültig Dispens von allen übrigen Funktionen. Gerade in diesen Jahren wandte Swieten sein besonderes Interesse den Oratorien Händels zu. Er ließ sich die bei Randall und Abell in London erschienenen Partituren kommen und nahm sie im kleinsten Kreise mit Starzer, Mozart, Teyber in seinem Sonntags-Vormittagszirkel durch; vorübergehend war im Winter 1784 auch Jos. Weigl, damals stud. jur., beteiligt. Dabei wurde er mit den Schwierigkeiten des Partiturspiels bekannt und bewunderte Mozarts Genialität. In den Aufführungen spielten soweit bisher ermittelt Umlauff und Mozart den Flügel. Umlauff hatte diesen Platz auch bei der Societät besetzt. Sein Sohn war in den neunziger Jahren als vorzüglicher Partiturspieler bekannt. Die Berichte von 1788 nennen Umlauff am Flügel und Mozart als Dirigenten. Zinzendorf, im Weihnachtskonzert d. J. der Assoziierten, nennt Swieten als Dirigenten. Ferner ist mit der Person des Komponisten Anton Teyber zu rechnen. Er sang in Swietens Sonntagszirkel zusammen mit dem Hausherrn, Starzer und Mozart (vgl. Mozarts Brief vom 12. April 1783). Ein Jahr später trat Weigl vorübergehend in diesen Kreis, erwähnt aber Teyber in seinen Erinnerungen nicht. Die jetzt vorliegenden Quellen geben keinerlei Anhalt für eine längere Abwesenheit Teybers oder eine Trübung seiner Beziehungen zu dem Baron. Bei den Societätskonzerten ist Weigl vertretungsweise 1787, 1791 und 1793 nachweisbar (vgl. Pohls Denkschrift), im übrigen aber nimmt Teyber den Platz am Flügel ein. Wie weit Salieri an Swietens Konzerten beteiligt war, ist noch nicht genau ermittelt, dasselbe gilt von Albrechtsberger. Welcher Umstand nun das Interesse Swietens in solchem Maße auf Händels Judas gewiesen hat, daß er den Plan einer instrumentalen Erweiterung erwog und sich persönlich an die Arbeit machte, ist nicht mehr zu klären — auch nicht die Zeit, die über seinen Versuchen verstrich bis zum Eintritt der Fachleute.

---

[1] In Schillings Universallexikon der Tonkunst Stuttgart 1834 f. Bd. 1, S. 514 berichtet Seyfried über Beethovens Unterricht bei Haydn, dieser habe ihn in das Studium von Händels Werken eingeführt.

Im Zusammenhang mit seinem Bestreben, für Wien eine gute Aufführung des Oratoriums zu vermitteln, hat sich Leopold von Sonnleithner jahrelang mit dieser Bearbeitung befaßt und (Cäcilia, Bd. XVIII Mainz 1836, S. 242/50) die Ergebnisse seiner Ermittlungen unter dem Titel veröffentlicht:

## Über Mozarts angebliche Bearbeitung und Instrumentierung des Händelschen Oratoriums Judas Maccabäus

In einer Anmerkung zu einem 1846 veröffentlichten Aufsatz (Cäcilia XXV, S. 93/94) gab er noch einen Nachtrag, der hier mit einbezogen wird. Die Kernpunkte seiner Beweisführung sind in dem anschließenden Auszug zusammengestellt.

### Sonnleithners Votum für Starzer

#### Historische Angaben

Zuerst wird dieses Oratorium in Wien in den achtziger Jahren bei Baron van Swieten mit vermehrter Orchesterbegleitung gegeben und später im Jahre 1806 in den Konzerten der hiesigen Tonkünstler — Wittwengesellschaft (XVIII, S. 243). Auf den gedruckten Ankündigungszetteln vom Jahre 1806 heißt es ausdrücklich: „instrumentiert von Mozart". (S. 244)

„Ältere Künstler und Kunstfreunde" haben mehrfach bestätigt, daß die bei van Swieten aufgeführte und die im Jahre 1806 benutzte Bearbeitung verläßlich eine und dieselbe waren, im Jahre 1806 aber allgemein als eine Arbeit Mozarts bezeichnet wurden. (S. 248)

Mehrere „ältere Musiker" beteuerten mir, daß sie Mozarts Instrumentierung unter dessen eigner Direktion bei Baron van Swieten ausführen gehört.

In dem Auktionskatalog von Swietens Musikaliensammlung im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde heißt es: Oratorien, welche mit deutschem Texte unterlegt und neu instrumentiert sind von Mozart:

Nr. 230 Judas Maccabäus, die Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen fürs ganze Orchester. Partitur und Stimmen wurden von der Tonkünstler — Wittwengesellschaft als vermeintliche Mozartbearbeitung erstanden. (XXV, S. 94)

Durch die Aufbewahrung in einem feuchten Raum wurde aber bald darauf (nach 1806) die Kopiatur unbrauchbar und dies war der Grund, aus welchem durch viele Jahre keine Wiederaufführung stattfand. (XVIII, S. 243)

Eine vermehrte Partitur besitzt das K. K. Privatmusikarchiv. Hofrat Kiesewetter bearbeitete nach dieser Partitur einen Klavierauszug, worauf 1817 im Privatkonzert des Herrn Hohenadel dieses Oratorium am Klavier vortrefflich aufgeführt wurde. (XVIII, S. 243)

Swietens Konzerte dirigierte Starzer (gest. 22. April 1787); daraufhin übernahm Mozart die Leitung und instrumentierte für Swieten laut seines eigenhändigen Kataloges im November 1788 . . . (die bekannten vier Oratorien), welche daher mit Starzers Arbeit (Judas-Instrumentierung) eine fortlaufende Reihe bilden. (S. 248)

### Sonnleithners Forschungen

Die Partitur im K. K. Privatmusikarchiv ist abgekürzt, aber in der Instrumentierung vermehrt, ein Name des Bearbeiters ist darauf nicht vermerkt. (S. 243 u. 245)

(Sonst keine Angaben über etwaigen Titel, Umfang, Inhalt, Handschrift.)

Hofkapellmeister Jos. Weigl besitzt 1834 eine Partitur, die er zu Swietens Lebzeiten kopierte, die Instrumentierung wird verglichen und als gleichlautend mit derjenigen des Privatmusikarchives befunden.

Die Firma Breitkopf & Härtel besitzt 1836 zwei Judas-Partituren, ihre Fassung wird an Hand von Auszügen kontrolliert und als gleichlautend mit der Partitur des

Privatmusikarchives befunden. Sie sind nicht von Mozarts Hand geschrieben, werden aber als Mozart-Instrumentierung ausgeboten. (S. 249)

Ein Klavierauszug von Ludwig Hellwig erschien bei August Böhme in Hamburg unter der Bezeichnung: „nach Mozarts Bearbeitung". (S. 244)

Urteile und Gutachten aus Wien

Hofkapellmeister Eybler schreibt die Partitur im Privatmusikarchiv „der Tradition zufolge Starzer zu". Abt Stadler und Hofrat von Mosel erklären „ihres Wissens habe nur Starzer Händels Judas Maccabäus instrumentiert". (S. 245)

Mehrere musikalische Literatoren versicherten mich bestimmt, es bestehe keine Mozartische Bearbeitung, insbesondere widersprach Herr Alois Fuchs. (S. 246)

Ein längerer Absatz behandelt die Schwierigkeiten bei der Herstellung einer praktischen Bearbeitung für das Societätskonzert. Sonnleithner erhält eine Kopie der Bearbeitung Lindpaintners 1832; er setzt bei einzelnen Nummern Flöten und Klarinetten dazu und hält sich im übrigen bezüglich der Kürzungen an Kiesewetters Auszug. Solchergestalt kommt das Oratorium am 16. März 1834 durch die Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung. Anschließend ergab sich eine Gelegenheit zur Rücksprache mit Weigl:

Weigl erzählte mir hierbei, daß er selbst in den Konzerten bei van Swieten gewöhnlich die Rezitative am Klaviere begleitet habe — daß der Hoftheaterkomponist Starzer, noch ehe Mozart an diesen Konzerten persönlich teilnahm, für dieselben Judas Maccabäus bearbeitete und dessen Aufführung selbst geleitet habe — daß Mozart durch den guten Erfolg dieser Bearbeitung auf den Gedanken gebracht worden sei, auch seinerseits Werke Händels nach Starzers Art zu instrumentieren, niemals aber das Oratorium Judas Maccabäus bearbeitet habe, wozu auch gar kein Anlaß vorhanden war — endlich daß auch die Tonkünstler-Witwengesellschaft keine andere als Starzers Bearbeitung aufführte, welche übrigens für jene Zeit recht gut und wirksam war. Weigl hatte seine Abschrift von der Starzerschen Partitur schon bei Gelegenheit der van Swietenschen Konzerte genommen, und durch die Übereinstimmung dieser Partitur mit der im K. K. Privatmusikarchive erweist sich, daß auch die letztere wirklich nur Starzers Bearbeitung enthält. (XVIII, S. 247)

„Es ist somit jeder Zweifel gehoben, und ich kann mit voller Überzeugung aussprechen, daß nie eine Mozartsche Bearbeitung oder Instrumentierung des Judas Maccabäus existiert hat". (S. 250)

Soweit Sonnleithners Artikel; seine Mitteilungen sind mit Absicht hier im Wortlaut wiedergegeben. Die Unvollständigkeit der Aufführungschronik, Ausdrücke wie „mehrere ältere Musiker" oder „musikalische Literatoren" bei entscheidenden Fragen, der Verzicht auf die Behandlung der Handschriftenfrage stellen seine Erörterungen sehr in Zweifel. Zum Teil trifft dies aber auch auf Weigls Bericht zu, wenn er nicht zum Teil von Sonnleithner mißverstanden oder — ebenso ungenau wiedergegeben wurde, wie die Meinungen der anderen Gewährsmänner. Wann und wie lange hat Weigl „am Klavier begleitet"? Wann hat er seine Abschrift genommen? Von Swieten oder Mozart hat er sein Wissen nicht bezogen, diese Quellenangabe hätte Sonnleithner bestimmt nicht unterlassen. Nach den heute vorliegenden Quellen gehörte er weder zu Mozarts noch zu Swietens intimeren Bekannten und mußte überdies hier auf Dinge zurückgreifen, die sich etwa 50 Jahre früher abgespielt hatten.

Entscheidend für die Anlage und Gestaltung der Sonnleithnerschen Judas-Studie ist der Verzicht auf Kiesewetters Mitarbeit. Im Zusammenhange mit der Bearbeitung des Klavierauszuges hatte gerade Kiesewetter eine eingehende Kenntnis der Urschrift

der Bearbeitung erhalten und war somit direkt dazu berufen, die Abgrenzung der Anteile auf dem Wege der Handschriftenvergleichung in Angriff zu nehmen. Autographe von Starzer[1] waren damals noch zu ermitteln, wahrscheinlich auch solche von Swieten. Ebenso wären die Daten der Aufführungen noch festzustellen gewesen, ganz abgesehen von den Ergebnissen, die eine zielbewußte und sachlich betriebene Rundfrage erbringen konnte.

Eine derartige Forschungsarbeit aber zu leisten, lag gar nicht in der Absicht Sonnleithners. Sein Ziel war die Ermittelung einer modernen Instrumentierung von der Art etwa der Mozartschen Messias-Bearbeitung. Von dem Augenblick an, wo er beim Durchblättern jener Wiener Bearbeitung im K. K. Privatmusikarchiv erkannte, daß diese nicht auf der Höhe der bekannten Mozart-Instrumentierungen stand, war sein historisches Interesse erloschen. Die Lösung der historischen Frage, die ihm der Zufall, d. h. der unerwartete Bericht Weigls in die Hände spielte, war für ihn absolut überzeugend. Erst später, als er die Anzeige der Wiener Judas-Bearbeitung als Mozart-Instrumentierung in dem Auktionskataloge der Firma Breitkopf & Härtel 1836 las, erwachte offenbar sein Interesse wieder. Als einzige Stichprobe auf die Richtigkeit der Weiglschen These wurde rasch ein Vergleich mit Breitkopfs Partituren durch dritte Hand vorgenommen. Er führte zu dem Ergebnis, daß es sich um Kopien der erwähnten Wiener Instrumentierung handelte. Daraufhin entschloß sich Sonnleithner zur Veröffentlichung seiner Ergebnisse, um damit dem Gerücht von einer Mozartschen Judas-Bearbeitung ein für allemal ein Ende zu bereiten. Seine Arbeit hat keine Entgegnung gefunden, soweit bekannt; seine Ergebnisse wurden in der Folge stillschweigend übernommen. Immerhin scheint in Wien Hofrat Kiesewetter eine Ausnahme gemacht zu haben; in dem gedruckten Katalog[2] seiner Musiksammlung findet sich bei der Anführung seiner Chorstimmen zu Judas Maccabäus die Bemerkung:

„instrumentiert von Mozart (?)"

Daß Kiesewetter der Aufsatz Sonnleithners unbekannt geblieben wäre, darf als ausgeschlossen gelten. Wenn er Starzer in diesem Zusammenhange nicht nannte, müssen seine Gründe auf den Ergebnissen seiner Partiturstudien beruht haben. Auf die Frage der Partitur im K. K. Privatmusikarchiv, ihrer Vorläufer und Abschriften wird nun einzugehen sein und zwar wiederum in zeitlicher Folge.

Die erste Aufführung, von Swieten angeregt und betrieben, von Starzer als damaligen Hauptdirigenten geleitet, erfolgte im Konzert der Tonkünstler-Societät am 21. und 23. März 1779. Davon ist ein gedrucktes Textbuch und ein Anschlagzettel erhalten. Keines von beiden enthält eine Bemerkung über eine vermehrte Instrumentierung. Wäre eine Bearbeitung schon 1779 erfolgt, so hätten die weiteren Händelinstrumentierungen schwerlich zehn Jahre auf sich warten lassen. Ebensowenig hätte dann die Societät Grund gehabt, eine Bearbeitung auf der Swietenschen

---

[1] Immerhin scheinen sie damals schon ziemlich selten gewesen zu sein. In einem Sammelband handschriftlicher Verzeichnisse aus seiner Sammlung, den Alois Fuchs am 30. April 1840 für C. F. Becker in Leipzig anlegte, ist eine Suchliste enthalten mit der Aufschrift: „Von folgenden Komponisten wird deren Original-Notenschrift gesucht". Starzer ist dabei gleich wenigen anderen mit + bezeichnet (d. h. besonders erwünscht).

[2] Katalog der Sammlung alter Musik des K. K. Hofrathes R. G. Kiesewetter. Wien 1847, S. 96 (vgl. auch S. 39).

Nachlaßauktion 1804 anzukaufen. Die Aufführungen im Berliner Konzert waren ohne instrumentale Bearbeitung erfolgt. In Swietens Partitur finden sich bei den Soli die Buchstaben:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| für Sopran | C | 1779 sangen | Sopran | Anna Maria Vittadeo |
| für Alt | V | | Alt | Georg Spangler |
| für Baß | S | | Baß | Joseph Hoffmann |

(Tenor keine Bezeichnungen).

Somit besteht kein Grund eine Neu-Instumentierung schon für 1779 in Betracht zu ziehen. Dagegen war in Musikerkreisen Swietens Rolle als Veranlasser dieser Aufführung bekannt, so daß bei späteren Anläßen dieses Konzert als erstes Swietenkonzert angesprochen werden konnte; ein Umstand, der für Weigls Bericht von Belang ist. Ein glücklicher Zufall hat die von Kiesewetter benutzte Partitur vor dem Schicksal der Stimmen bewahrt (wenn Sonnleithners Angabe den Tatsachen entspricht?), in einem feuchten Raum zu vermodern; sie gelangte mit anderen Musikalien aus der Kaiserlichen Privatbibliothek in den Besitz der Nationalbibliothek.

Durch Vergleich mit den Abschriften und Textbüchern erwies sich, daß hier die Urschrift jener Bearbeitung aus dem Swietenkreis vorliegt.

## Die Kriterien der Handschrift S. M. 3239

Die unter Signatur S. M. 3239 in der Nationalbibliothek Wien aufbewahrte Partitur liegt in drei mit graugrünem Papier überzogenen Pappbänden vor. Aufgeklebt ist je ein weißes Rückschild:

Judas Makkabäus / Atto I[mo] (bzw. II[do], III[zo]). Auf den weißen Deckelschildern steht von Swietens Hand:

„Judas Makkabäus / Erste (bezw. zweyte, dritte) Abtheilung“ /

Die Vermehrung der Instrumente id est: /

Fl.: Oboe. Clarinetti. fagotti / sind extra geschrieben. /

Auf dem Schild steht mit Rötel links die Zahl 9, rechts mit Blaukreide 16 vermerkt, ein Vorgang, der auch auf Raudnitzer Partituren festzustellen ist; hier hängen sie nicht mit den Nummern des Rölligschen Katalogs für die Versteigerung von Swietens Bibliothek zusammen. Auf dem gleichlautenden Innentitel ergänzt Swieten links unten „vom Herrn Handel“. Ein Besitzvermerk ist nicht vorhanden; die Paginierung wurde nachträglich vorgenommen. Zur Verwendung kam ein 12 zeiliges Notenpapier im Querformat 31 : 22 cm. Band I umfaßt Blatt 1—55, Band II Blatt 56—123, Band III Blatt 124/162.

Ein in Wien als Band IV hinzugerechnetes Exemplar mit dem Titel „Judas Machabäus / Dritte Abteilung“ ist eine Kopie des 3. Bandes mit den Abänderungen der letzten Fassung der Instrumentierung (vgl. Chor 51 und Arie 60). Das Papier in diesem Bande ist schwächer, der Kopist ein anderer, seine Arbeit wesentlich sorgfältiger. Dem übrigen Zustand nach ist dieser Band noch zu Swietens Lebzeiten und für seinen eigenen Gebrauch geschrieben worden.

Etwas früheren Datums ist die Kopie-Paritur im Besitz des Fürsten Esterhazy im Archiv zu Budapest. Hier liegt auch das gesamte Aufführungsmaterial, d. h. mit den Stimmen vor (Kopie). Außer den Chor- und Orchesterstimmen sind für drei Solisten besondere Stimmbücher vorhanden. Sie tragen die Aufschrift:

Tenore Solo, Basso Solo, Soprano Solo.

Namen sind auf diesen nicht vermerkt; die Vergleichung in Budapest mit Hilfe von Auszügen und Photokopien erwies die Übereinstimmung mit der Fassung der vorhergehenden dreibändigen Partitur[1] in Titel, Format und Instrumentation. Ein Bearbeiter ist auch hier nicht genannt, die Kopie ist weder signiert noch datiert. Die drei Teile sind im Gegensatz zu Wien in einem Kalblederband zusammengefaßt. Der Umstand, daß Arie 38 und Chor 51 fehlen und Arie 60 in der alten Fassung notiert ist, läßt gewisse Schlüsse zu. Die Kopie[2] muß im Anschluß an die erste oder zweite Aufführung bei Swieten, auf jeden Fall vor Haydns Abreise (1790) geschrieben worden sein, und zwar für eine Aufführung in Esterhaz; zum bloßen Studium hätte Haydn sich mit einer leihweisen Überlassung der Partitur begnügt. Die Größe Händels ist ihm erst in London aufgegangen, soweit aus den Äußerungen zu Silverstolpe[3] (1797) u. a. hervorgeht. Für Swietens Händelkonzerte interessierte er sich früher nur beruflich, soweit er als Dirigent herangezogen wurde. Mit der Anschaffung der Kopie wurde jedenfalls einem Wunsche des Fürsten im Anschluß an eine Wiener Aufführung entsprochen. Für die Bearbeiterfrage bietet diese Partitur ein wichtiges Kriterium: die engen Beziehungen zwischen Swieten und Haydn lassen die Möglichkeiten eines persönlichen Anteils an der Bearbeitung in Betracht ziehen.

Die Handschrift der Originalbearbeitung weicht ziemlich ab von dem Duktus der späteren Mozartbearbeitungen. Rein äußerlich fällt die uneinheitliche Gesamthaltung auf. Zu der bisherigen Annahme eines einheitlichen Bearbeitungsauftrags, wie er für die Instrumentierungen aus den Jahren 1788—90 erwiesenermaßen bestand, will das Gesicht der Judas-Partitur nicht passen. Zunächst sind drei Anteile zu unterscheiden:

a) Textschrift,
b) Kopistenanteil,
c) Instrumentierungszusätze.

### Textunterlegung

Die Schrift der Textunterlegung, die Aufschrift auf dem Deckel der Partitur und einzelne Instrumentalangaben am Rand, dynamische Zeichen und Bezifferung des Generalbasses ließen sich durch Vergleich mit gesicherten Autographen als Handschrift Swietens feststellen. Die Übersetzung selbst ist identisch mit der des Berliner Textbuchs und stammt von Eschenburg. Die Unterlegung ging nicht glatt von statten; es wurden Rasuren nötig, sie häufen sich zusehends. Infolgedessen kam man auf folgendes Verfahren: der Kopist hatte an manchen Stellen zunächst Lücken zu lassen (vgl. Rezitativ Bl. 38 b), sie wurden in einem zweiten Arbeitsgang ausgefüllt, nachdem die Schwierigkeiten der Anpassung behoben waren.

---

[1] Das Exemplar in Budapest konnte bestimmungsgemäß nicht nach auswärts verliehen werden. Herrn Archivar Dr. Harich bin ich für die persönliche Vornahme der Vergleichung und verschiedene Auskünfte zu besonderem Dank verpflichtet, ebenso S. D. Fürst Paul Esterhazy für mehrfaches Entgegenkommen in dieser Angelegenheit.

[2] Außer J. M. sind vorhanden: Messias, Psalm 100, Jephta, Empfindungen am Grabe Jesu in gedruckter Partitur (Leipzig, Breitkopf) und (Wien, Haslinger) z. T. mit geschriebenen Stimmen, ferner „Der für die Sünde der Welt gemarterte Jesu" in geschriebener Partitur.

[3] In Anschluß an die Aufführung von „Acis und Galathea" 27. März 97; vgl. Nagra Aterblikar, Stockholm 1841, S. 25 f.

Kopiatur

Der Kopistenanteil ist in braunschwarzer Tinte von einer Hand in ziemlich klobiger Manier ausgeschrieben worden. Dicke, oft verkleckste Notenköpfe, die starken Hälse in der Mitte angesetzt, — auf Bl. 15 b wird die Oboe versehentlich in ein falsches System eingetragen — die Abstände sind schlecht eingehalten — man könnte eine Dilettantenhand und auch hier Swieten vermuten. Andererseits mögen unklare Anweisungen vorgelegen haben. Von Swietens Notenschrift ist kein Autograph bekannt. Bei der starken Arbeitslast in den achtziger Jahren ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er selbst das Schreiben übernommen hat. Eine sichere Entscheidung ob dieser Anteil auf ihn oder einen ungewandten Kopisten fällt, kann nicht getroffen werden. Überdies ist ein anderer Dilettant, der mit Swieten in Beziehung stand und sich mit Händelbearbeitungen beschäftigt hätte, bisher nicht nachweisbar. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist das häufige Fehlen der Bezeichnungen: Chor, Duett, Arie, Rezitativ. Der einheitliche Duktus der späteren Bearbeitungen, bei denen die zu kopierenden Teile auf zwei oder drei Kopisten verteilt und die Bezeichnung der englischen Vorlage sorgfältig übernommen, das Ganze überhaupt in einem Zuge abgeschrieben wurde, ist hier zu vermissen. Dies erscheint begreiflich, weil dort gewisse Erfahrungen vorlagen. Hier traten im Verlauf des Arbeitsprozesses immer neue Schwierigkeiten hemmend auf, die geschulten und routinierten Musikern zu schaffen machen konnten, und das Können eines Dilettanten vom Schlage Swietens bei weitem überstiegen.

Instrumentierung

Die instrumentale Erweiterung wurde davon in besonderem Maße berührt. Die Bearbeitungszusätze stechen in der Handschrift nicht entfernt so ab, wie etwa in der Partitur des Messias oder des Alexanderfestes. Nach dem Schriftbild zu schließen, sind bei der Judasbearbeitung verschiedene Hände am Werke gewesen. Von diesen ist die erste (A) einem Dilettanten zuzuweisen. Die später einsetzende Bearbeiterschrift ist in flüssigem Duktus hingesetzt, sie wird in den Schlußnummern von einer dritten (C) abgelöst, die meines Erachtens einem Komponisten zugehört. Die Notierung geschieht in einer helleren, mittelbraunen Tinte.

Anteil A

Der Bearbeiter A erweist sich einwandfrei als Dilettant in der absolut primitiven Instrumentierung des Chors 1 der 1. Abteilung[1]. Die Kriterien werden im beschreibenden Teil herausgestellt. Nachdem die Hinweise von Mosel[2] u. a. auf Swietensche Oratorienbearbeitungen bezüglich der Athalia-Instrumentierung von Röllig in dem Nachlaßverzeichnis bestätigt vorliegt, kann der gesamte Dilettanten-Anteil unbedenklich Swieten selbst zugewiesen werden. Röllig hat die Athalia-Bearbeitung 1793/94 als Famulus Swietens miterlebt und überdies bei den Aufführungen 1792 bis 1800 als Harmonikaspieler[3] mitgewirkt.

Im weiteren Verlauf aber stellen sich der Abgrenzung des auf A entfallenden Anteils ziemliche Schwierigkeiten entgegen und zwar von Seiten der Schrift und des musikalischen Gehaltes. Swietens Notenschrift ist, wie gesagt, unbekannt, Autographen werden schwerlich noch ermittelt werden können. Auf den heute ermittelten Stücken seiner Musikbibliothek ist kein Besitzvermerk, bei den Mozartbearbeitungen nicht einmal der des Bearbeiters notiert (vgl. die Partituren im Archiv Lobkowitz). Von der Athalia-Bearbeitung Swietens existiert nur eine Kopie-Partitur, ähnlich verhält

[1] Die betreffenden Stücke werden im folgenden nach der Numerierung des Klavierauszuges von I. Stern (ED. Peters) zitiert.

[2] Vgl. William Jones Geschichte der Tonkunst übersetzt von Ignaz v. Mosel, Wien 1821, S. 187 Anmerkung 23 — die Aufstellung ist lückenhaft und irreführend, statt „die Wahl des Herkules" steht „Herkules"; Athalia u. a. fehlen überhaupt (vgl. dagegen Jahn/Mozart II², 461).

[3] Journal des Luxus und der Moden, Bd. 19, Weimar 1804, S. 604.

es sich bei seinen Sinfonien. Seine musikalisch-kompositorische Tätigkeit ist wie seine literarische von ihm bewußt geheimgehalten worden. Ganz in diesem Sinn spricht er sich noch zwei Jahre vor seinem Tod gegenüber Griesinger aus: „Ich habe den Grundsatz, so viel als möglich zu tun und nichts davon zu reden." Ob die endgültige Notierung bei dem erwähnten Chor von seiner Hand eingetragen wurde, läßt sich nicht sicher nachweisen. Die erste Notierung mußte völlig getilgt werden, die neue enthält nur eine Richtigstellung, wie die Rekonstruktion der primären auf Grund einer Durchleuchtung ergab. Die Notierung am Rand „tiefe ♭Horn" ist bestimmt von ihm geschrieben, und die Instrumentierung dieser Nummer sein Werk. In der Folge wechselt bei den Instrumentalbezeichnungen seine Hand mit der des Kopisten, jedoch werden die Bezeichnungen in Lateinschrift und in der üblichen italienischen Form (z. B. Corni) hineingesetzt. Weitere Nummern in einer Notenschrift, die mit einiger Sicherheit auf seine Hand gedeutet werden kann, kommen im Rahmen des Anteils B zur Besprechung. Für die Bestimmung des Anteils A stehen nur inhaltliche Kriterien zur Verfügung. Der Eintrag der Zusatzinstrumente geschah durch den Kopisten. Selbständig instrumentiert haben dürfte Swieten nur noch die Arie 6 und den Chor 7. Der Zustand der folgenden Nummern und die gesamte Anlage überhaupt berechtigt zu dem Schluß, daß er sich beraten ließ. Bei der Ouvertüre ist die Instrumentierung zu bescheiden, als daß man sie als selbständige Arbeit eines der befreundeten Komponisten z. B. Starzer oder Umlauff (von Mozart ganz zu schweigen) halten könnte. Bei den Chören 19, 25, 34 und 49 fällt ein schematischer Zug in der Instrumentierung auf; auch hier ist mit Swieten zu rechnen, der im Verein mit einem Komponisten die Bearbeitung übernommen hätte, worauf sie nach erfolgter Korrektur von dem Kopisten übertragen werden konnte. Von diesen Chören können einzelne schon vor Inangriffnahme der Gesamtbearbeitung auf den Programmen der Societätskonzerte (1780/84, vgl. die frühere Aufstellung) gestanden haben. Als Berater oder Bearbeiter kann Starzer in Frage kommen. Möglich auch, daß der Erfolg einer solchen Nummer den Gedanken an eine Gesamtbearbeitung wachgerufen hat. Eine größere Anzahl von Nummern blieb ohne instrumentale Vermehrung, so z. B. Chor 4, 26, 39, 62, Arie 38. Bei anderen Nummern: Arie 47, Duett 3 sind die Zusätze oder Änderungen ganz geringfügiger Natur. Diese Kriterien aber stehen der traditionellen Anschauung von der Judasbearbeitung absolut entgegen: Mit der Bearbeitung etwa des Alexanderfestes, der Caecilienode usw. läßt sich diese weder dem äußeren Bild nach, noch bezüglich der inneren Anlage zusammenstellen. Wäre die Partitur wie bei den erwähnten Fällen nach dem ersten Mißgeschick von Swieten einem seiner musikalischen Freunde zur Bearbeitung übergeben worden, so hätten wir weder uninstrumentierte Chöre, noch halbinstrumentierte Arien wie z. B. Nr. 41, von anderen Kriterien zu schweigen. Insofern ist es berechtigt, den Begriff Gemeinschaftsbearbeitung zu prägen und die Instrumentierung damit auch äußerlich aus der Kategorie der Mozartschen Händelbearbeitungen herauszunehmen. Die Tatsache, daß Sonnleithner im Laufe seiner „mehrjährigen Forschungen" (a. a. O. S. 243) an diesem schwerwiegenden Kriterium vorüberging, und Weigl als angeblich Miterlebender darüber kein Wort verliert, muß bei der Bewertung ihrer These schwer ins Gewicht fallen. Von Sonnleithners Argumenten bleiben nur noch die angeführten Aussagen übrig, die sich aber gegenseitig aufheben. Weigl kann unter diesen Umständen nicht mehr als Kronzeuge genommen werden. Bei seiner Aussage bestehen drei Möglichkeiten. Entweder hat Sonnleithner seinen Bericht ungenau und vor allem lückenhaft wiedergegeben, oder Weigl vermied es, die volle Wahrheit zu sagen. Oder er kannte die Zusammenhänge nur aus Berichten Dritter und dies scheint mir angesichts seiner weiteren Äußerungen über die Veranlassung zu den späteren Händelbearbeitungen am ehesten zuzutreffen.

Anteil B

Mit Nr. 12 beginnt ein neuer Abschnitt in der Entwicklung. Die instrumentalen Zusätze sind hier und in der Folge durch eine von der Kopistenhand stark ab-

weichende Notenschrift herausgehoben. Sie ist dünner im Auftrag, ein flüssiger, ausgeglichener Duktus ist unverkennbar. Die Notenköpfe sind gleichmäßig und leicht oval gebildet, die Hälse nicht mehr in der Mitte sondern seitlich angesetzt. Die Halben und Ganzen sorgfältig gerundet und fast durchgehend geschlossen. Die Achtelfiguren sind flotter notiert, vielfach werden die Hälse von den Balken überschnitten, die Achtelpausen erscheinen als kommaartige Gebilde. Die Viertelpausen dagegen sind leicht kursiv, sonst aber sehr regelmäßig ausgefallen, ebenso die Schlüssel und Vorzeichen. Bei diesen ist die Bildung regelmäßig und der Kopistenhand nachgebildet (vgl. Nr. 12). Das Bild vor allem der Achtelpassagen ließe auf einen Komponisten schließen; die sonstigen Kriterien, Notierung der Pausen, der Vorzeichen und die Gesamthaltung sprechen dagegen. Es fehlen die durch Routine entwickelten Abweichungen und Unregelmäßigkeiten, wenn man nicht annehmen will, diese Zusätze seien von dem betreffenden Komponisten nach Skizzen als Reinschrift übertragen worden. Vor diesen Argumenten ist die (von mir selbst längere Zeit vertretene) Anschauung, welche in diesen im Anteil B zusammengefaßten Einträge der Zusatzinstrumentierung die Handschrift (Autograph) eines Komponisten Starzer oder Mozart erkennen wollte, unhaltbar geworden. Nach meinem Dafürhalten kann hier nur die Handschrift eines Dilettanten vorliegen. Wahrscheinlich ist dieser Dilettant identisch mit Swieten. Swieten war bekanntlich geradezu ängstlich auf seinen Ruf und seine Autorität bedacht, eine gewisse Verantwortungsscheu[1] in seiner Lebensführung ist nicht zu leugnen und wurde auch früher von mir festgestellt. Wenn er mit Schriften oder Kompositionen vor die Öffentlichkeit trat, geschah es stets anonym. So 1778 (am 20. Dezember) als Komponist einer Sinfonie im Societätskonzert, wobei auf dem Programm stand „von einer hohen Standesperson verfaßt". Bei Arie 12 ist die Tinte seiner Notierung anfangs dunkel, sie hellt sich nach und nach auf, später erscheinen seine Zusätze in hellerer, etwa mittelbrauner Farbe. Auf den Anteil B entfallen die Nummern 12, 30b, 32, 36, 41, 43, 51, 58 und 60. Diese Zuteilung kann jedoch nur für die Niederschrift gelten, die Komposition selbst darf unbedenklich einem Komponisten aus seiner Umgebung zugeschrieben werden. An eine freie, unbeeinflußte Arbeit ist jedoch nicht zu denken, das hätte der sehr selbstbewußten, doktrinären Art Swietens widersprochen. Der Fortgang der Instrumentierung geschah vielmehr im engsten Kontakt mit Swieten. Der neue Mitarbeiter hatte sich mit seinen Ideen (vor allem einer tonmalerischen Textillustration) auseinanderzusetzen und daraufhin Vorschläge über die praktische Durchführung zu machen. An diesem Modus hat Swieten nachweisbar noch bei der viel späteren Messiasbearbeitung[2] festgehalten, d. h. zu einer Zeit als die Grundfragen der Händelinstrumentation bereits geklärt waren. Was also für die Mitarbeit des Komponisten blieb, war — von wenigen Ausnahmen abgesehen — die Ausführung der Swieten vorschwebenden Ideen; die Wahl der zu verwendenden Instrumente dürfte in den meisten Fällen von Swieten beeinflußt worden sein. Aus dieser Sachlage erklärt sich auch der Mangel eines klaren Systems, wie es zweifellos Starzer gefunden und angewandt hätte, wenn ihm die Partitur zur alleinigen Bearbeitung übergeben worden wäre, von dem viel begabteren, technisch und instrumental fortschrittlicheren Mozart ganz zu schweigen. Damit im Zusammenhange steht auch der unpersönliche Charakter der Instrumentierung der Anteile B und C, ein Umstand, der der Zuweisung an einen bestimmten

[1] Vgl. die frühere Charakterisierung im Rahmen seiner Biographie in: Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf die Jahre 1929/1930 Leipzig. 1930, S. 100.

[2] Vgl. das Brieffragment in meiner Messiasstudie, ZMW XII, S. 25. Die im Archiv Lobkowitz in Raudnitz erhaltenen Stimmbücher der Solisten ergaben weiter Kriterien zu dieser Frage und lassen Rückschlüsse zu, welche Möglichkeiten im einzelnen Falle erwogen wurden. In viel stärkerem Maße sind diese Auseinandersetzungen bei Haydn festzustellen, als er seine letzten Oratorien komponierte. Man vergleiche auch die verschiedenen Variationen der Kaiserhymne.

Komponisten auf Grund von formalen Kriterien und klanglichen Kombinationen im Wege steht. Damit ist die Sachlage dargelegt, wie sie sich heute in Ermanglung zureichender historischer und handschriftlicher Kriterien für die Diskussion der Frage Starzer oder Mozart ergibt.

Anteil C

Auf den Anteil C entfallen die letzten Nummern des dritten Teils, d. h. Duett 64, Arie 65 und Chor 66. Die hier in der Zusatzinstrumentierung auftretende Notenschrift ist dünner und zierlicher. Während bei Nr. 64 noch der Kopist Schlüssel und Instrumente vornotiert, findet man bei 65 auch Schlüssel und Instrumente in völlig abweichender Form geschrieben. Hand- und Notenschrift decken sich in vielem mit derjenigen Joseph Haydns aus den achtziger Jahren. Zum Vergleich wurde ein Autograph[1] (geschrieben um 1782) aus dem Besitz der Musikbibliothek Peters herangezogen. Die Möglichkeit einer Mitarbeit Haydns besteht durchaus; ob sie tatsächlich erfolgt ist, soll dahingestellt bleiben. Die Erfahrungen im Falle Süßmayer—Mozart in der Requiemfrage warnen vor einseitigen Schlüssen, ausgehend vom Bild der Notenschrift. Eine klare Entscheidung könnte sich nur an Hand der vernichteten Solistenstimmbücher ergeben. Immerhin kann die Tatsache der für Esterhazy angefertigten Kopie der Judasbearbeitung die Hypothese stützen. Für die weiteren Händelbearbeitungen hat sich Haydn erst nach den englischen Reisen, und dann nicht in besonderem Maße interessiert. Für den Anteil B steht seine Person schon aus Gründen der Zeit nicht in Frage. Sein Aufenthalt in Wien war in jenen Jahren zu kurz bemessen.

Als letzter und wichtigster Punkt bleibt nun noch die Erörterung der Streitfrage:

Starzer oder Mozart?

Starzer verdankte seinen Ruf vor allem seinen Ballettkompositionen. Er hatte als Geiger seine Laufbahn begonnen. Ende der sechziger Jahre kehrte er aus seiner langjährigen Tätigkeit in Petersburg nach Wien zurück und kam durch den engen Kontakt mit Noverre zur Ballettkomposition[2]. Nach den zeitgenössischen Urteilen und den neueren Forschungen lag hierin seine Hauptstärke. Was er sonst an Kammermusiken, Konzerten und Harmoniemusik hinterließ, stammt z. T. aus der Petersburger Zeit, das übrige sind Gelegenheitsarbeiten. Die geringe Zahl bestätigen die Berichte Gerbers und Seyfrieds, wonach ihn die zunehmende („außergewöhnliche") Korpulenz, auch die Verminderung der Sehschärfe am Komponieren, Violinspielen und schließlich auch am Dirigieren hinderte. In diesem Zustand befand er sich bereits 1780. Seine letzten Werke sind eine Passion nach Metastasio (aufgeführt 22. März 1778), ein Flötenkonzert (1779), eine Konzertmusik für zwei Orchester mit starkem Chor von Pauken und Trompeten (1778); die Reihe beschließt „ein neues Konzert auf 5 blasenden Instrumenten" (1780). Die Angabe Gerbers (I, 562), er amtiere als Kirchenkapellmeister, „auch für die Kirche hat man verschiedene große Oratorien von ihm", läßt sich nicht belegen. Eine Rundfrage bei den bekannten österreichischen Stiftsbibliotheken ergab keinerlei Material. Besondere Eignung für die

[1] Allegretto aus Streichquartett op. 33, Nr. 6, arrangiert für Klavier zweihändig, — ferner Quartett „sono contento" aus der Oper „L'Isola disabitata" (Partitur). In der Judas-Partitur sind die ♯ schief gestellt und die Notenhälse etwas länger gezogen. Denkbar ist auch der Fall, daß Swieten die Instrumentierung nach Haydns Niederschrift persönlich in die Partitur eingetragen hat und dabei unwillkürlich in den Duktus seiner Vorlage verfiel.

[2] Vgl. Lisbeth Braun, Wiener Dissertation 1923 (im Auszug veröffentlicht) in: Studien zur Musikwissenschaft, Heft 13, Wien 1926, S. 38ff., und Aberts Aufsatz über Noverre, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1908.

Bearbeitungsfragen besaß er nicht. Für eine Bearbeitung etwa des Alexanderfestes hätten sich allenfalls innerliche Berührungspunkte mit seinem kompositorischen Schaffen ergeben können.

Als einziges Vergleichsobjekt steht die Passion in Frage. Das Ergebnis ist auch hier negativ. In Starzers Satz dominieren die Streicher. Der Part der ersten Violine ist durchaus virtuos gehalten, dazu treten raffiniert gesetzte Begleitstimmen unter Ausnutzung der Doppelgrifftechnik und des Pizzikatospiels, der höheren Lagen, des Arpeggios, überhaupt der höheren Bogentechnik: der Konzertgeiger verleugnet sich nicht.

Bei den Bläsern steht es anders. In den Chören finden wir sie nur harmonieverstärkend, im übrigen stützen Oboen, Posaunen und Fagotte die Sänger, ähnlich wie bei den zeitgenössischen Messen. Vom Standpunkt der Instrumentierung betrachtet, halten die Arien und Chöre nicht mehr als das Durchschnittsniveau der Oratorien eines Bonno und Gaßmann, dabei sind die Blechinstrumente besser ausgenutzt als die Holzbläser. Eine geschlossene Verwendung der Holzbläser in Gruppen zu vier oder sechs ist nicht festzustellen. Mit den Oboen (und Hörnern) weiß Starzer solistisch wenig anzufangen; näher stehen ihm Flöten, Fagotte und Trompeten. Die Trompete findet man konzertierend bei Arien, die Fagotte auch in tonmalerischem Sinne verwendet. Im übrigen ist den Arien ein etwas kühler, akademischer Ton zu eigen, wie man ihn etwa in den Violinkonzerten der französischen Schule (Kreutzer, Rode) empfindet, von wenigen Ausnahmen[1] abgesehen. Am meisten interessieren die Rezitative. Hier ist ein Fortschritt unbedingt anzuerkennen und zwar in der von Abert gekennzeichneten Richtung. Aufs ganze gesehen bleibt die Charakterisierung Scherings[2] bestehen; gegenüber den Vertonungen der Passion von Jommelli, Misliweczek aber steht Starzers Opus zurück. In Wien war ihm kein durchschlagender Erfolg beschieden; in Hamburg und Leipzig griff man auf die frühere Komposition Salieris zurück (Hamburg etwa 1780, Leipzig 9. April 1786), fünf Jahre später aber stellte Paisiello mit seiner Passion[3] alle Vorgänger völlig in Schatten.

Sieht man die Judas-Instrumentierung auf die erwähnten Einzelheiten hin durch, so ergeben sich weder bei den Chören, noch bei den Arien engere Berührungspunkte. Bei den Chören wurde z. B. auf Verwendung von Posaunen völlig verzichtet. Was hier vorliegt, geht über eine gute Handwerksarbeit nicht hinaus. Ein melodramatischer Ausbau der Rezitative ist nicht erfolgt, bei den Arien könnte allenfalls noch die Erweiterung des Streichersatzes zur Ausfüllung längerer Pausen auf Starzers Vorschlag erfolgt sein; als Beispiel wäre da in erster Linie Arie 41 anzuführen.

Mozart. Gegen Starzers Beteiligung sprechen die erwähnten gesundheitlichen Umstände und die nüchterne Überlegung, daß Swieten angesichts des Erfolges der

[1] Unter diese gehören Nr. 9 Maddalena: „vorrei dirti" (2 Klarinetten, 2 Fagotte), Nr. 20 Giovanni: „ritornera fra voi" (2 Oboen, 2 Flöten, 2 Förner, 2 Trompeten) und Nr. 32 Pietro: „se librarsi" (Oboen, Hörner und Fagotte). Die Klarinetten sind nur bei Nr. 9 beschäftigt.

[2] Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 250.

[3] Sie wurde am 30. Mai 1784 im Burgtheater aufgeführt. Die Instrumentierung benutzte die neugewonnenen Effekte in der Bläserbehandlung. Das Werk ist in jeder Beziehung gediegen und verdiente in einen Band der Denkmäler der Tonkunst aufgenommen zu werden.

„Entführung aus dem Serail", der Sinfonien, Divertimenti und der einzigartigen Klavierkonzerte, auf Grund der durch Messen und Oratorien hinlänglich belegten Begabung auch für Kirchenmusik der große Abstand der Fähigkeiten zwischen Mozart und Starzer sehr bald zum Bewußtsein gekommen sein muß. Über die Überlegenheit Mozarts in der Führung der Bläsergruppen ist kein Wort zu verlieren. Ein letztes Kriterium für Starzer, die Zuschreibung einer Instrumentierung der „Caecilienode" in Traegs[1] Verlagskatalog hat sich nicht erweisen lassen. Die zur Zeit nachweisbaren Abschriften bringen die Mozartsche Instrumentierung. Wenn in Swietens Auktionskatalog eine andere als diese verzeichnet gewesen wäre, hätte es Sonnleithner bestimmt mitgeteilt.

Für Mozart als Mitarbeiter sprechen außer dem erwähnten Zeugnis der Musiker, die Zuschreibung im Auktionskatalog, im weiteren Sinne die nachweisbaren zwei Skizzenblätter und die Notierung in Kiesewetters Katalog. Bei der Bearbeitung des Chors 51 und der Arie 60 steht sie meines Erachtens außer Zweifel, für die weiteren Nummern des Anteils B ist ein bestimmter Nachweis nicht zu erbringen, die Wahrscheinlichkeit spricht aber dafür.

## Van Swietens Instrumentierung

Nach den in Raudnitz befindlichen Beständen zu schließen, hat Swieten die Ausgabe von Randall besessen und seinen Bearbeitungen zugrunde gelegt. Die am linken Rand der Handschrift z. B. bei Nr. 5., 8 und 9 notierten Zahlen (28, N 55, N 69) decken sich mit den entsprechenden Seiten der englischen Ausgabe, die etwa 1768 unter dem Titel erschien:

Judas Macchabaeus | An | Oratorio, | in Score | As it was Originally Perform'd | Composed by | M^r Handel | with | His Additional Alterations. | London Printed for William Randall Successor to | the late M^r J. Walsh . . . [o. J.] 208 S., 2°

Der früheste Druck (London Walsh 1747) im Umfang von 67 bzw. 73 Seiten enthielt nur einen Auszug. Auf eine vollständige Ausgabe (208 S.) im Verlag von Walsh weist ein von Novello & Co. um 1850 veranstalteter Neudruck hin; sie konnte im vorliegenden Fall nicht eingesehen werden, ebenso ein weiterer späterer Nachdruck für H. Wright, den B. Squire (Catalogue of printed music . . . 1909, S. 152) ohne Angabe des Umfanges verzeichnet.

Der Umfang des Oratoriums erforderte Striche für eine Aufführung von höchstens zweieinhalbstündiger Dauer.

Dabei ergaben sich folgende Auslassungen:

Teil I Nr. 13 bis 18, 21 bis 24
Teil II Nr. 27, 28, 33, 38, 45, 48
Teil III Nr. 50 (dafür 51) 53, 54, 57.

Auch bei der zweiten Aufführung 1777 im Berliner Liebhaberkonzert waren einschneidendere Kürzungen vorgenommen worden, die sich nur teilweise mit denjenigen Swietens decken.

[1] Erster Nachtrag zu den Verzeichnissen alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien in Wien 1804, S. 60 — Nr. 204 „Ode auf die heilige Caecilie, die Blasinstrumente von Starzer". In dem Verzeichnis von 1799 sind auf S. 224/25 unter Nr. 81/85, 130/33 und 136/39 Chöre aus „Judas Maccabäus" aufgeführt, ein Bearbeiter ist aber nicht angegeben.

I. Teil

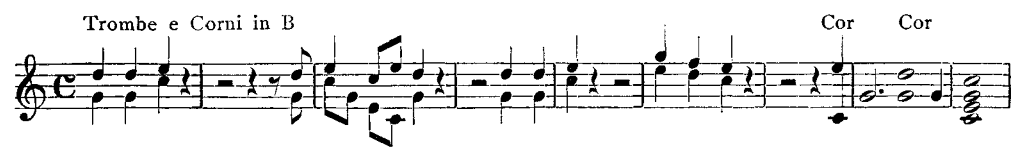
In der Ouvertüre werden 2 Trompeten, 2 Hörner und Pauken ergänzt. Die Trompeten gehen meist mit den Hörnern zusammen und sind nur als Füllstimmen in dem einleitenden Largo beschäftigt. Im Allegro pausieren sie bis auf wenige kurze Einsätze, die den Rhythmus unterstreichen. Am Schluß der Abschnitte wird jeweils die Taktzahl angegeben.

Chor Nr. 1 (Klagt Söhne Judas). Hier notiert Swieten als Ergänzung „tiefe ?Horn" und Fagotti. In diesen Blättern ist vielleicht der überzeugendste Beweis für die Behauptung gegeben, daß eine Liebhaberarbeit vorliegt und Swieten selbst der Bearbeiter ist. Von der Korrektur Blatt 12, wo die Violinstimme falsch kopiert worden war, abgesehen, stößt man in den Bläserstimmen in jedem zweiten Takt auf Rasuren. Die transponierenden Hörner bildeten offensichtlich eine schwere crux für den Liebhaberkomponisten, der, nach der unter den Rasuren teilweise noch erkennbaren primären Notierung zu schließen, am Klavier vom Generalbaß ausgehend seine Figuren bildete und eintrug. Was schließlich nach endlosen Rasuren stehen blieb, ist das unisono in Art eines Orgelpunktes Gehaltene: c ($^{0}$T) und eine zweimal wiederkehrende Unterstreichung der Worte: „Klagt Söhne Judas" durch eine bescheidene Harmoniefüllung ($^{0}$T — $^{+}$D / D — T$^{6}$ — T).
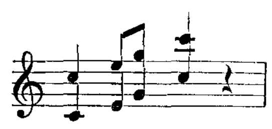
Duett 3. Hinzugefügt sind 2 Oboen; sie stützen den Vocalpart und gehen im übrigen mit den Violinen. Im Gegensatz zu den späteren Bearbeitungen, wie sie Mozart selbständig instrumentierte, ist in der vorliegenden der Oboenpart unverändert übernommen worden. Die früher erwähnte Bemerkung auf dem Titelschild des ersten Bandes der Partitur erwähnt als Zusatzinstrumente: Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte. Sie sollen „extra geschrieben" sein. Gegen diese Angabe spricht, daß keine der Kopien, auch nicht das Duplikat des Band III „Clarinetti" verzeichnet. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit den „Clarini" vor, die in der Bearbeitung eine Rolle spielen. Besteht aber diese später nachgetragene Notiz zu Recht, dann müßte mit einer zweiten Bearbeitung des Judas in instrumentaler Hinsicht gerechnet werden. Es wäre möglich, daß man gleich anfangs oder nach den Aufführungen der viel voller instrumentierten Oratorien „Acis und Galathea" und „Alexanderfest" die vorliegende Instrumentierung als zu dünn empfunden hat und daraufhin in eine besondere Ergänzungspartitur die neue Vermehrung der Instrumente von Mozart komponieren und eintragen ließ. Nachforschungen blieben bisher ergebnislos, die Frage selbst muß offen bleiben.

Arie 6 erhielt 2 Hörner und 2 Flöten im Einklang mit der originalen Streicherbegleitung. Vom Einsatz des Soprans an treten sie sehr zurück. Swieten begnügt sich mit einem Unterstreichen der Affekte, die Seufzerrhythmen werden mit dolce, cresc.-forte Bezeichnungen (Randall gibt keine dynamischen Zeichen) gesteigert.

Chor 7. Mit Rücksicht auf den kriegerischen Ton werden 2 Trompeten und 2 Hörner beigegeben. Bei den Hörnern ist die ursprüngliche Notierung (Takt 18f.) als Verstärkung der Oboen später teilweise getilgt worden. Die Worte des Chors „Gib einen Mann voll Mut und Geist, der uns den Banden kühn entreißt" werden durch Hörner und Trompeten nachdrücklich herausgehoben.

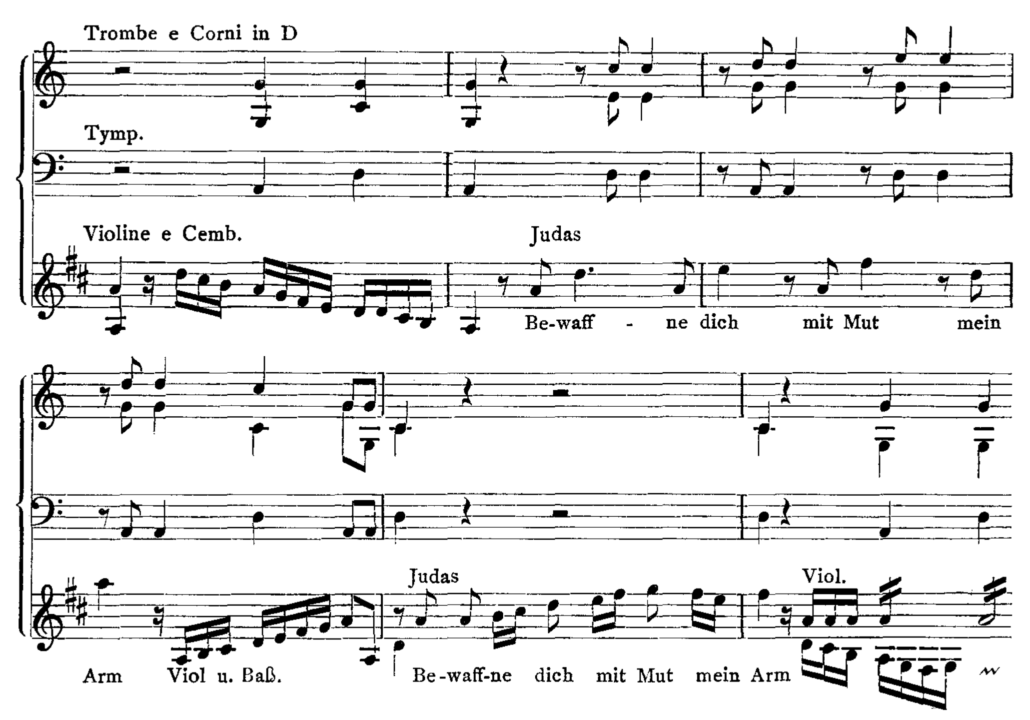



Dieses Bestreben, den Textinhalt zu illustrieren, tritt in Chor 10 noch klarer hervor. Die Einleitung zu der berühmten Bass-Arie (Nr. 9) des Simon wird von Swieten mit Bläserfanfaren (2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Pauken) wirksam und sinngemäß ausgestaltet. In Takt 14 läßt er, entsprechend der Vorschrift (Hautb. senza Viol.) die Violinen pausieren, ergänzt aber das Trompetenmotiv:



Sein Mitarbeiter empfand die Inkonsequenz und füllt nachträglich die Pausen durch eine entsprechende Figur aus. Der Vorgang wiederholt sich in den Takten 18, 30 und 45. Bei Takt 26/30 werden die Bläsereinsätze (in Analogie zu den früheren) nachgeholt. Anscheinend war der erste Teil bei seinem Hinzutritt bereits ausgeschrieben und instrumentiert — auch die Chöre Nr. 19 und 25 sind von Swieten instrumentiert — bis auf die Ergänzung der Arie 12, die über die Bezeichnung der Instrumente: „Corni e Trombe In D, Timpanj In D“ nicht gekommen war.

Arie 12. Der Bearbeiter trägt seine Notierung mit schwarzer Tinte ein, die später in die braune Farbe der sonst verwendeten Tinte übergeht. Wahrscheinlich geschah die Bearbeitung im Zimmer Swietens, der wiederum seine Idee einer Illustrierung des Textes zur Durchführung bringt. Während in Swietens Arbeit ein zagendes Tasten und eine gewisse Ängstlichkeit unverkennbar ist, die ihn zu einer schematischen Arbeitsweise zwingt, kann der routinierte Mitarbeiter anders verfahren. Auch er geht sehr sparsam mit den Zusätzen vor. Der Szene gemäß, werden die Worte der Selbstermutigung des Judas vorsichtig mit kurzen Schlägen unterstrichen. Durch ein längeres Pausieren der Bläser wird der Höhepunkt der Arie: das Solo des Judas, geschickt vorbereitet:




## II. Teil

Über die Grundsätze der Bearbeitung herrschte zunächst völlige Unklarheit. Man erkennt dies u. a. auch daran, daß Chor 26, Duett 30, Chor 39 und Arie 47 ohne instrumentale Ergänzung geblieben sind. Nach den leer gebliebenen Systemen zu schließen, war die Zahl der Zusatzinstrumente ursprünglich im weiteren Sinne geplant als es die Ausführung zeigt. Schließlich mußte man auch an den Ersatz der fehlenden Orgel denken. Swieten notiert anfänglich noch ihre Einsätze

in der Partitur. Nach den bisherigen Berichten stand für seine Aufführungen in der Hofbibliothek kein transportables Instrument[1] zur Verfügung. In den Zusätzen ist das Bestreben ersichtlich, in erster Linie den Baß zu verstärken.

Chor 30. (das vorangehende Duett ist unbearbeitet). Die Originalbesetzung (Streichorchester, 2 Oboen, 2 Fagotte) wird durch 2 Hörner ergänzt, die teilweise mit den Fagotten dieser Absicht dienen, teilweise melodieverstärkend die Textworte „stimmt ihn an, den Jubelchor" illustrieren.
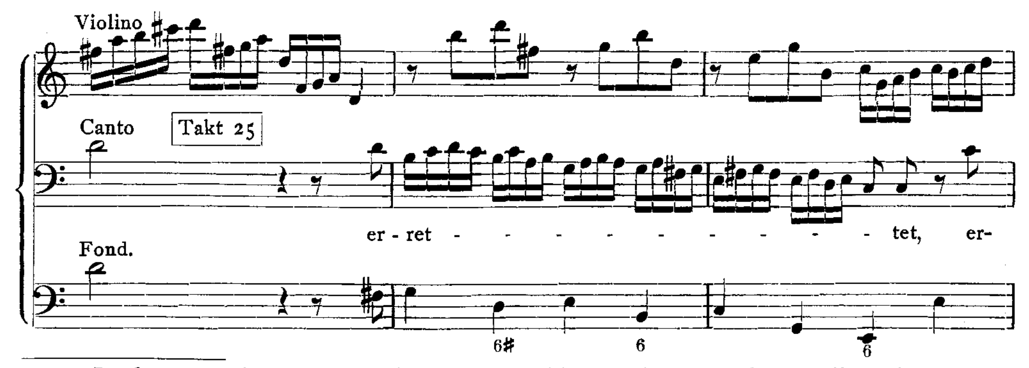
Arie 32. Die Sopranarie „er nahm den Raub den Königen" ist von Händel nur mit Violine, Viola bzw. Baß notiert. Auf Blatt 78a der Partitur ist noch die ursprüngliche Anlage erhalten, wonach nur eine ergänzende Bläserstimme hinzugesetzt werden sollte. Man verwarf diese Lösung. Die Bearbeitung begann auf 6 Systemen ein zweites Mal, nachdem die ersten Blätter zusammengeklebt waren. Die Pausen im Orchester (Takt 6/8, Takt 13f. usw.) wurden ausgefüllt, d. h. die Violin- und Violastimme durch analog gebildete Figuren weitergeführt, gelegentlich die Bezifferungen des G. B. (Takt 12) entsprechend abgeändert. Abschnitt b der Arie (Allegro *D*dur, 18 T.) fiel weg.

Chor 34. Händels Orchester wurde durch je 2 Trompeten, Hörner und Pauken in der besprochenen Weise ergänzt, die allmählich zum Schema erstarrt. Das einleitende Duett fiel weg, die Bläser sind öfters ungeschickt geführt, z. B. in Takt 10, wo der Schwerpunkt gegenüber den Originalstimmen verlegt wird (vgl. auch die Pausen in Takt 38).
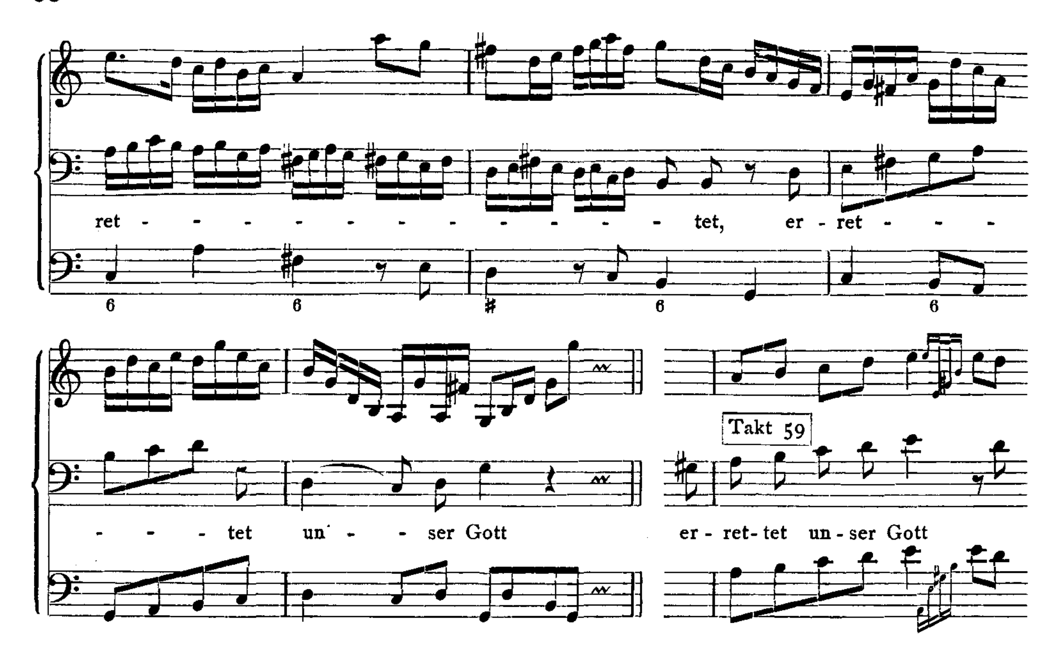
Arie 36. (Anlage a-b-a). Die Arie wurde wie Nr. 32 gekürzt; sie hat dadurch zweifellos verloren. Der Bearbeiter setzt zu der Originalbesetzung (Violine und Baß) Oboen und Fagotte. Sein modus hier berührt sich eng mit der in den späteren Bearbeitungen durchgängig gewählten Art. Die Fagottstimme ist aus dem Baß herausgezogen, die Oboen sind bereits selbständig geführt. Die erste Violine wird in den Pausen des Originales als Füllstimme weitergeführt — in geringerem Maße ist auch Violine II zu diesem Zweck herangezogen.

Die Blätter 87 bis 90 sind nachträglich aus der englischen Partitur kopiert und eingefügt. Die Handschrift des Kopisten ist in der Messiaspartitur unter anderen vertreten, die Einfügung geschah vermutlich auf Anweisung Swietens für eine der Wiederholungen. Das Rezitativ 37 ist doppelt vertreten, auf die Arie 38 war anscheinend verzichtet worden; die Einlage erfolgte ohne Zusätze, wie auch der nachfolgende Chor 40 unbearbeitet blieb.

Arie 41. Die Arie ist von Händel für eine Baßstimme mit Violine und Baß geschrieben. Sie gehörte anscheinend für Swieten (wie Arie 48 im Messias) zu der Kategorie der „Kalten Arien". Drei Leersysteme, bereits mit Taktstrichen abgeteilt, weisen auf eine geplante größere Instrumentierung hin. Indessen bleibt es bei einer Ausfüllung die Pausen im Violinpart (von Takt 26 beginnend) durch Figuren, wie sie der Ausschnitt zeigt:




[1] In den neunziger Jahren wirkte C. L. Röllig auf der Tastenharmonika mit.




Ähnliche Änderungen und Zusätze finden sich in den Takten 34, 39, 45, 50, 54, 59, 62 und 64. Vgl. auch Swietens Änderung in Takt 59, wo Händels in allen Stimmen gehaltenes e = ♩ in 4 Sechzehntel (bei Violine und Baß) aufgelöst wird.

Arie und Chor 43. Als Füllstimmen zu den originalen Oboen, Trompeten und Pauken werden von dem Mitarbeiter 2 Hörner notiert.

Arie 47 und Chor 49 hat Swieten instrumentiert. In der Arie füllt er gelegentlich Händels Hornstimme oder ändert die Notierung der Trompeten, wenn es sich um hohe Lagen (d̄, b̄) handelt. Der Chor erhält ein festliches Gewand (Trompeten, Hörner und Pauken), um einen wirksamen Abschluß zu gewinnen. Die Notierung der Pauken in 𝅗𝅥 und 𝅝 (!) deutet auf eine frühere Bearbeitungszeit hin. Es ist wahrscheinlich, daß van Swieten zunächst einzelne Stücke aus der Bearbeitung aufführen ließ, um sich von der Wirkung seiner Instrumentierung zu überzeugen und einen Überblick über die Schwierigkeiten zu gewinnen, wie sie für Wiener Verhältnisse sich ergaben.

## III. Teil

Der dritte Teil begann ursprünglich mit einem Rezitativ (Nr. 52); später fand man diesen Eingang vermutlich zu dürftig nach den gewaltigen Klängen des Schlußchores (zum Teil II) und befaßte sich mit der Arie 50, die Händel für Sopran und Streichorchester komponierte.
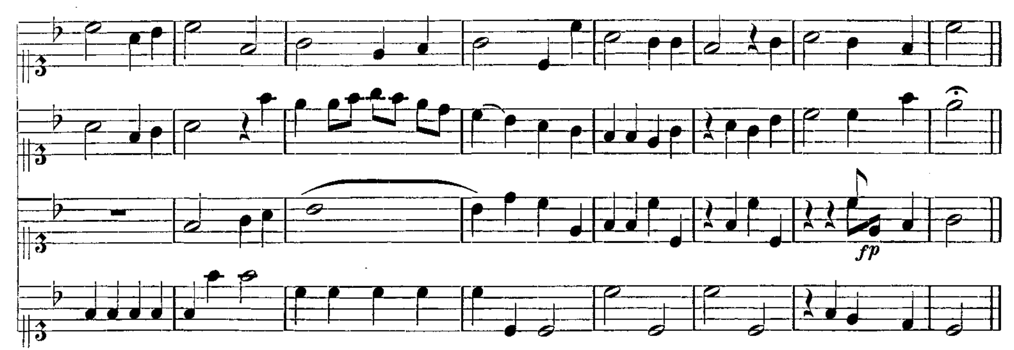
Arie 50. In der Partitur finden wir sie als vierstimmigen Chor bearbeitet: Besetzung: je 2 Hörner, Flöten, Oboen und Fagotte, eine Kombination, die sich den großen Oratorienbearbeitungen Mozarts 1788/90 nähert. Der Eintrag ist offenbar nach vorausgegangenen und niedergeschriebenen Skizzen von Swieten in Reinschrift übertragen und nachträglich eingeheftet worden. Die Chorbearbeitung ist bereits 1820 in die Klavierauszüge (auch Peters Nr. 51) übernommen worden und zwar ohne Angaben der Herkunft; sie lag Chrysander vor, der sie als geschickt und wirksam anerkennt, wenn auch ein zwingender Grund zu dieser Umarbeitung nicht erfindlich ist.

Rezitativ 55. Bei der Vergleichung zeigt sich, daß Swieten Händels Noten willkürlich geändert hat. Die Motive liegen in seiner subjektiven Auffassung begründet

die den Text anders vertont sehen wollte. Unbedeutende Änderungen finden sich früher schon in einzelnen Rezitativen.

Chor 56. Der berühmte, aus Josua übernommene Siegeschor sollte ursprünglich eine vermehrte Instrumentation erhalten. In dem Stadlerschen Übungsheft ist ein Skizzenblatt Mozarts angebunden, das die Anfangstakte des Knabenchors (Blatt 131 der Partitur) enthält und eine Verarbeitung des Themas skizziert, die nicht mehr klar zu deuten ist (vgl. Lachs Kommentar; Abdruck S. 77, sowie im Faksimile). Tatsache ist, daß es schließlich nur zu einer sehr vorsichtigen Verstärkung der Sänger durch Violinen und Violen kam, die in der schwachen Besetzung (9 Hofsängerknaben) ihren Grund haben kann. Alles übrige blieb erhalten und unangetastet. Der Chor hat bei einer späteren Aufführung 1794/95 Beethoven zu seinen Violoncell-Variationen angeregt.

Der Zufall führte zur Ermittlung eines weiteren Skizzenblattes, dessen Inhalt hier mitgeteilt wird:
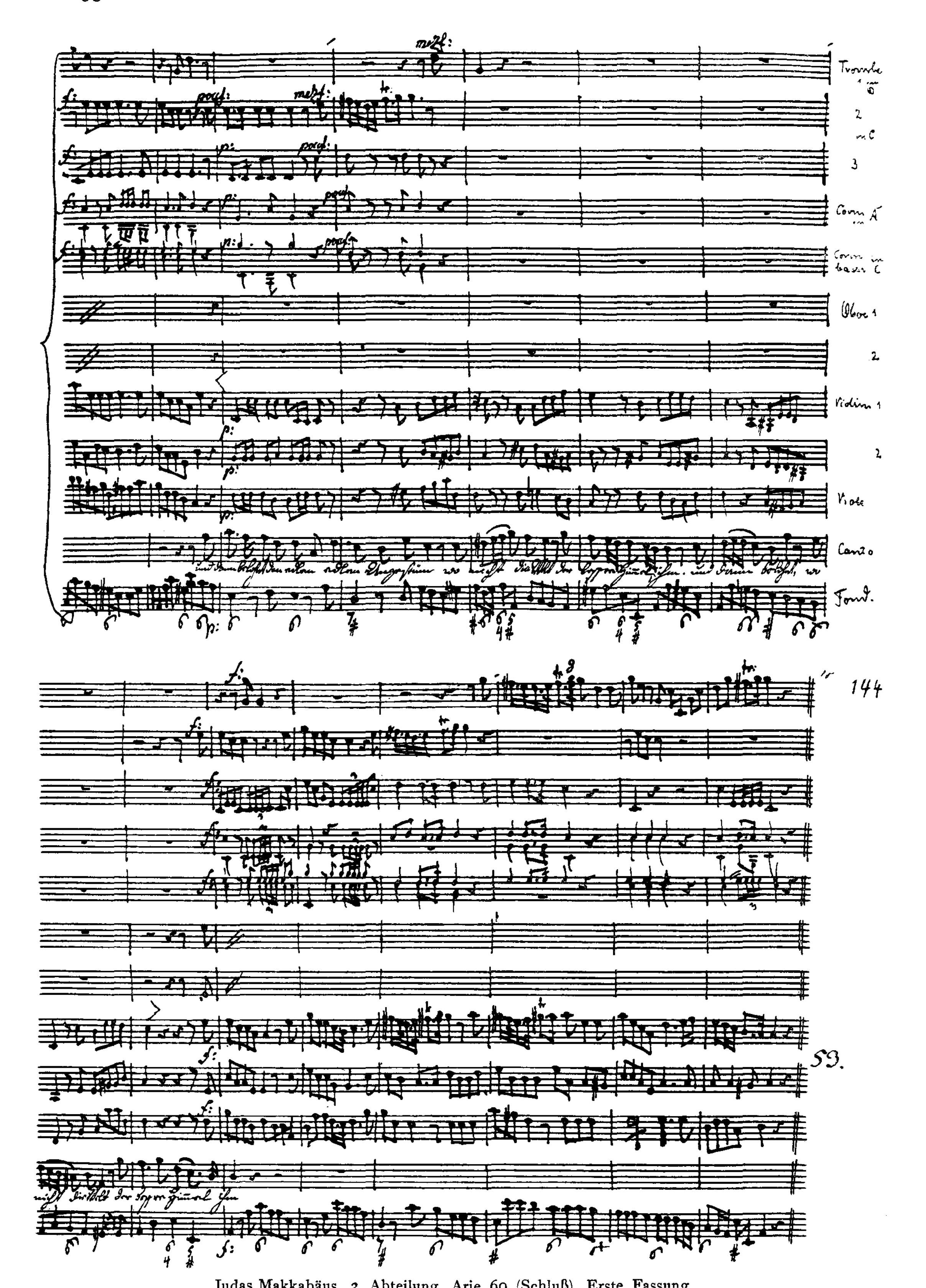



(Nach dem Faksimile in Katalog XXVIII — Autographen-Versteigerung Liepmannssohn, Berlin 1909, — S. 84)

Die Skizze stammt aus der Sammlung Alois Fuchs-Wien, der sie vermutlich von Abt Stadler erhalten hat. Stadler kannte gerade die Händelskizzen Mozarts sehr genau. Bei der Aufnahme des gesammten Nachlasses 1796 und 1798 hatte er auch die Skizzen und Fragmente gesichtet und einzelne geschenkt erhalten. Darauf bezüglich bemerkte Fuchs auf dem Autograph Köchel 23 „. . . Herr Abbé M. Stadler besitzt Mozartsche Handschriften aus allen Lebensperioden . . .“ Die Skizze benutzt die Anfangstakte des Chors (von *G* nach *F* transponiert); eine Fortsetzung ist bisher unbekannt. Der Satz ist für Singstimmen gedacht und war vielleicht für die Motettenabende bei Swieten bestimmt. Den abgegriffenen Blättern nach wurde der Chor in Wien oft aufgeführt. Beide Skizzen können nur als Beweis für die Beschäftigung Mozarts mit dem Oratorium gelten. Stadler[1] weist auf ähnliche Studien hin, die Joseph Haydn betrieb.

Chor 58 wurde verkürzt, indem Swieten auf das einleitende Altsolo (Takt 8/21) verzichtete. Die Stimmen der Bläser sind im Tutti ergänzt, außerdem wurden 2 Hörner beigegeben.

Arie 60. Von der Arie sind 2 Fassungen erhalten. Die originale Trompetenstimme machte vermutlich Schwierigkeiten, weil damals ein gewandter Clarinbläser fehlte. Swieten versuchte das Solo auf 2 Trompeten zu verteilen. Schließlich verzichteten die Bearbeiter auf das Solo überhaupt. In der Partitur steht eine spätere

[1] „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem“ (mit 2 Nachträgen), Wien 1826 u. 1827; Nachtrag 2, S. 13: „Auch Jos. Haydn studierte fleißig die alten Klassiker. Wie sehr deutet sein: Es werde Licht in der Schöpfung auf jenes von Händel im Samson! Wie ähnlich sind seine Baß-Arien in den Jahreszeiten den Händelschen im Judas Machabäus!“




Judas Makkabäus, 2. Abteilung, Arie 60 (Schluß). Erste Fassung

Bleistiftnotiz „aus den neuen Stimmen zu blasen", diese neue Notierung ist in die erwähnte Kopie der Partitur für den Cembalospieler eingetragen worden.

Zunächst versuchte man den Part des Clarinbläsers abermals auf zwei Trompeten zu verteilen, eine dritte diente als Füllstimme. In gleicher Weise wirken die von dem Bearbeiter notierten vier Hörner; im Streichersatz werden die Pausen gefüllt (vgl. die vorstehende Notenbeilage). Die Häufung der Rasuren in den Trompetensystemen weist auf die mancherlei Schwierigkeiten hin, wie sie noch fünf Jahre später bei der Bearbeitung der Trompetenarie Nr. 44 im Messias im Wege standen. Diese erste Fassung findet sich auch in der Kopie für Esterhazy eingetragen. Die Bemerkung, „aus den neuen Stimmen zu blasen", weist auf die für eine spätere Aufführung unternommene Neubearbeitung hin. Die endgültige Fassung steht in der Kopiepartitur (des dritten Teils) der Nationalbibliothek. Sie wird von allen späteren Kopien übernommen. Der Part des Clarinbläsers ist hier noch stärker vereinfacht, die dritte Trompete fällt überhaupt weg.

Duett 64. Händels Orchester: Streicher und 2 Flöten durch Hörner und Fagotte vermehrt. Die Singstimmen, durch Violinen und Violen unterstützt, werden gelegentlich kontrapunktisch geführt. Das Flötensolo (Takt 44-46) über die Worte „wallt lachend nun die goldne Saat" wird ebenso wie die betreffenden Takte in der Singstimme mit drei Trillern verziert (Swietens Hand), dynamische Vorschriften finden sich in auffälliger Häufung notiert.

Baß-Arie 65. Die Bearbeitung stellt im Tutti den Streichern ein vollständiges Blasorchester (3 Trompeten, 2 Hörner, 2 Oboen, Pauken) zur Seite; das Solo jedoch wird nur von den Streichern im Piano begleitet, wobei Händels Pausen ausgefüllt werden. Dem Notenbild nach wurde in diesem Punkt dem Wunsche Swietens Rechnung getragen, die füllenden Noten sind von Swieten eingetragen, soweit sie mechanisch entnommen werden konnten, die Bratsche notiert stets der Bearbeiter. Mit Bläsereinsätzen wird sehr gespart; sie folgen in der früher gekennzeichneten Weise in kurzen Schlägen auf einzelne Worte wie: Chöre, Reihen, harmonisch.

Chor 66. Der Schlußchor auf die Worte „Halleluja Amen" wurde bereits von Händel sehr pompös angelegt. Hinzu kommt eine Hörnerstimme; die erste und zweite Trompete werden durch 2 Oboen verstärkt. Die Vereinfachung der Trompetensoli ist auf die Wiener Verhältnisse zurückzuführen.

## Kopien und Textbücher

An Kopien zu der hier besprochenen Bearbeitung liegen folgende Partituren vor:

Budapest, Archiv Esterhazy.

Judas Makkabäus / Erste (2. und 3.) Abtheilung
Von Herrn Händl

Teil 1 bis 3 (ohne Paginierung), quer 2° in einen Halbfranzband gebunden. Dazu gehörig ausgeschriebene Chor- und Orchesterstimmen, sowie drei Stimmbücher: Soprano Solo, Tenore Solo, Basso Solo.

Die Kopie ist nach Angabe des Archivars einheitlich von einer Hand geschrieben; die Übereinstimmung der Instrumentierung mit SM 3239 wurde in Budapest festgestellt. Ein Bearbeiter ist nicht genannt, die Datierung dürfte mit 1786/87 anzusetzen sein.

Berlin, Staatsbibl. Mus. Ms. 9014/2.

JUDAS MACCABÄUS / Erste (2./3.) Abtheilung
In Musik gesetzt von Hn. Händl
(späterer Zusatz: Nach der Bearbeitung von W. A. Mozart)
3 Bände quer 2°
Bd. I 88 Bl., Bd. II 115 Bl., Bd. III 86 Bl.

Das Exemplar stammt aus Pölchaus Besitz, die Instrumentierung stimmt mit Wien überein, Bd. III nach der Notierung im Zusatzband IIIb (letzte Fassung). Die Wiener Auslassungen werden durch Einlageblätter (vgl. Bd. II, Lage 8, Bd. III, Lage 2) ergänzt. Fehlende Bezeichnungen wie Recitativo, Choro usw. sind sorgfältig nachgetragen. Entstehung der Abschrift kurz vor oder nach 1800.

Darmstadt, Landesbibl. Mus. Ms. 1648.

Kopie wahrscheinlich nach dem Berliner Exemplar. Titel wie oben, einschließlich der Zuschreibung an Mozart. 3 Bände quer 2°. Bd. I 97 Bl., Bd. II 108 Bl., Bd. III 66 Bl.

Die um 1850 entstandene Abschrift ist nicht ganz zuverlässig, bei Arie 6 z. B. fehlt die ganze Zusatzinstrumentierung.

Wien, Gesellschaft der Musikfreunde. Ms. III/1890.

JUDAS MACCABÄUS / Großes Oratorium in 3 Abtheilungen / in Musik gesetzt von Friedrich Händel / nach Mozarts Bearbeitung.
3 Bände, paginiert, quer 2°.
Bd. I S. 1—192, Bd. II S. 193—428, Bd. III S. 429—579.

Anschließend ergänzend: „Anhang / diejenigen Stücke aus der Originalpartitur / enthaltend, welche in vorstehender Bearbeitung Mozarts ganz hinweggelassen worden sind“. S. 1 bis 93. — Entstehungszeit: Mitte des 19. Jahrhunderts.

Verschollen sind:

Die Kopie von Jos. Weigl.
Die von Sonnleithner erwähnten Exemplare aus dem Besitz von Breitkopf & Härtel (Auktion 1836).
Ferner eine handschriftliche Partitur ehemals im Bestiz der Stiftsbibliothek Melk[1].

## Frühe Textbücher

1. Judas Machabäus / ein geistliches Singspiel / Nach der Händelischen Musik / aufgeführt / in dem K. K. Theater nächst dem Kärntnertor / von der errichteten Tonkünstlergesellschaft zu Wien. / Gedruckt mit von Kurzböckischen Schriften / 1779. (8 Bl. 8°.)

Das Textbuch[2] ist als zweites Heft in Bd. 165 der „Deutschen Schaubühne“ enthalten. Der Text bringt Eschenburgs Fassung, unter Berücksichtigung der früher erwähnten Kürzungen.

2. Judas Machabäus / In Musik gesetzt / von / Händel. / Wien . . . Hraschanzky . . . 1794. (16 S. gr. 8°.)

Gekürzter Inhalt wie 1779, aber mit Chor 51 (Vater und Gott).

3. Judas Machabäus . . . (Titel wie Nr. 2) von „Hendel“ Wien 1807 . . . Wallishauser . . . (16 S. 8°.)

Chor 26 fehlt, sonst inhaltsgleich.

## Klavierauszüge veröffentlichten:

| | | | |
|---|---|---|---|
| †Ludwig Hellwig, | Hamburg, | Böhme, | o. J. (1820) |
| † „ „ | Wien, | Mechetti, | o. J. (1820) |

[1] Ergebnis einer Rundfrage bei den Leitern der Stiftsbibliotheken in Lilienfeld, Melk, Kremsmünster, Göttweig, Heiligenkreuz, St. Florian, Lambach, Seitenstetten, Herzogenburg und Zwettel.

[2] Die Kenntnis dieses Textbuches verdanke ich Prof. Haas-Wien, ebenso eine Kopie des Anschlagzettels zur Aufführung vom 23. März 1779 (mitgeteilt von C. F. Pohl a. a. O., S. 59).

| | | | |
|---|---|---|---|
| I. H Clasing, | Hamburg, | Cranz, | o. J. (1820) |
| Karl Klage, | Berlin | Schlesinger | o. J. (um 1825). |

Die mit † bezeichneten tragen die Bezeichnung „nach Mozarts Bearbeitung".

### Van Swietens Aufführungen in den neunziger Jahren

Die von den Musikern genannten Aufführungen des „Judas" unter Mozarts Direktion (vgl. Sonnleithner) ließen sich bisher nicht genauer feststellen, da Zinzendorf, der beste Gewährsmann, in den achtziger Jahren noch nicht regelmäßig teilnahm. Aus seinen Tagebuchnotizen und literarischen Quellen ergibt sich als Ergänzung zu der im Bär-Jahrbuch 1929/30 (S. 149) gegebenen Aufstellung folgende Reihe:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1788, | 30. Dezember, | Händel, | Acis und Galathea | (bei Joh. Esterhazy) |
| 1792 | (Fasten) | Mozart, | Requiem | (Jahns Saal, Wiederholung?) |
| 1793, | 2. Januar, | Mozart, | Requiem | |
| 1793, | 15. März, | Händel, | Alexanders Fest | (Wiederholung bei Dietrichstein) |
| 1793, | 28. Dezember, | Händel, | Cäcilienode | (bei Paar?) |
| 1794, | 15. April, | Händel, | Judas Maccabäus | (bei Lichnowsky) |
| 1794, | 31. Dezember, | Händel, | Athalia, | (bei Paar) |
| 1795, | 15. April, | Händel, | Messias, | (bei Paar) |
| 1796, | 26. März, | Haydn, | Die 7 Worte unseres Erlösers | |
| | 27. März, | | (Vokalbearbeitung) | (bei Schwarzenberg) |
| 1797, | 24. März, | Händel, | Acis und Galathea | (bei Schwarzenberg) |
| 1798, | 29. April, | Haydn, | Die Schöpfung | (bei Schwarzenberg) |
| | 30. April | (Wiederholt 7. u. 10. Mai) | | |
| 1799, | 4. März, | Haydn, | Die Schöpfung | (bei Schwarzenberg) |
| 1799, | 23. u. 24. März | Händel, | Messias | (bei Schwarzenberg) |
| 1800, | 12. u. 13. April | Haydn, | Die Schöpfung | (bei Schwarzenberg) |
| 1801, | 24. u. 27. April u. 1. Mai | Haydn, | Die Jahreszeiten | (bei Schwarzenberg) |
| um | 1791/92 | Händel, | Die Wahl des Herkules. | |

Sonnleithners Angabe, Swietens Konzerte hätten nach Mozarts Tod aufgehört, ist damit endgültig widerlegt. Für die Jahre 1780/93 ist mit weiteren Ermittlungen zu rechnen.

Über den Besuch der Judas-Aufführung am 17. April 1794 hat Zinzendorf nur eine kurze Notiz hinterlassen, wonach Spangler, der den Part des Judas übernommen hatte, „y chanta comme un ange". Die große Hitze in den überfüllten Räumen beeinträchtigte nach seinen Angaben den Genuß. Vermutlich durch diese Aufführung angeregt, schrieb Beethoven seine bekannten 12 Variationen über das Thema „Seht, er kommt" für Violoncell und Pianoforte; sie sind der Gastgeberin, Fürstin Lichnowsky, gewidmet. Unter seinen Studien für Albrechtsberger findet sich die Ouverture zu Händels „Esther".

Als letzter Punkt bleibt Sonnleithners[1] Mitteilung (Cäcilia XXV. 1846, S. 93/94) zu beleuchten, in der er einen Ausschnitt von dem ihm vorliegenden Swietenschen Auktionskatalog gibt. Titel und Umfang des Verzeichnisses sind nicht angegeben. Die Anordnung soll alphabetisch sein, und zwar seien von Händel zunächst 31 Nummern in englischer Partitur angeführt. Anschließend folgt eine Abteilung mit der Überschrift:

Oratorien, welche mit deutschem Text unterlegt und neu instrumentiert sind, von Mozart

Nr. 227 Acis und Galathea, die Partitur mit den ausgeschriebenen Stimmen fürs ganze Orchester.

[1] Auf diesen in einer Anmerkung zusammengefaßten Nachtrag machte mich A. Einstein aufmerksam. Das Exemplar fand Sonnleithner unter den Beständen der Gesellschaft der Musikfreunde: es muß heute als verschollen gelten; die 1930 angestellten Nachforschungen verliefen ergebnislos.

Nr. 228 Alexanderfest, die Partitur desgl.
Nr. 229 Der Messias, desgl.
Nr. 230 Judas Maccabäus, desgl.
Nr. 231 Die Wahl des Herkules, desgl.
Nr. 232 Ode auf die heilige Cäcilia, desgl.

vom Baron van Swieten

Nr. 233 Athalia, Partitur samt den ausgeschriebenen Stimmen.

Unter Hinweis auf seinen Aufsatz „wodurch der Nachweis für Starzer" erbracht worden sei, nachdem man „der Sache genau nachgeforscht und auf den Grund habe sehen können", stellt Sonnleithner abschließend fest:

I. Die Autorschaft Starzers ist durch die glaubwürdigsten Zeitgenossen erwiesen.
II. Das Gerücht der Mozart-Bearbeitung fällt dem (unbekannten?) Verfasser dieses Verzeichnisses zur Last.
III. Dieser fand es „am bequemsten und empfehlendsten, die mit keinem Namen bezeichneten Partituren unter Mozarts Bearbeitung einzureihen".
IV. Dadurch kam auch „die Wahl des Herkules" zu dieser unverdienten Ehre.
V. Der ganze Katalog wimmelt überhaupt von irrigen und mangelhaften Angaben.

Diese Behauptungen lassen sich heute etwas kommentieren. Der Verfasser des Katalogs ist nach Griesingers Briefen an Gottfried Härtel der zuvor erwähnte Harmonikavirtuose Röllig. Er wirkte seit seiner Anstellung 1792 an der Hofbibliothek in Swietens Oratorienkonzerten mit. Unter dem Aufführungsmaterial in Raudnitz findet sich eine Harmonika-Solostimme zur Wahl des Herkules, auch die Cäcilien-Ode verzeichnet Einsätze usw. Röllig hat 1792 f. je eine Kantate von Jos. Haydn und Joh. Christian Bach für Gesang, Harmonika und Orchester bearbeitet (vgl. Mantuani X, Nr. 18567/68). Bei den Berliner Oratorienkonzerten (z. B. Messias 1786) hatte er als Violaspieler mitgewirkt. In Swietens Akademien begleitete er „mit dem allgemeinen Beifall[1] aller Kenner und Liebhaber auf seiner Tastenharmonika die Arien in Händels Oratorien". Die Erben hatten wohl Grund, diesem vielseitig Begabten die Aufnahme des Nachlasses anzuvertrauen; ebenso Griesinger, wenn er Röllig zur Abfassung eines Nekrologs für die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung aufforderte „weil er viel um ihn (Swieten) war". Die von Sonnleithner erhobenen Klagen über die mangelhafte Verzeichnung der Swietenschen Musikalien lassen sich nur an Hand des bisher verschollenen Katalogs im Einzelnen nachprüfen. Im allgemeinen sind diese Mängel bei allen früheren Versteigerungskatalogen bis 1850 festzustellen; sie waren bis zu einem gewissen Grade überhaupt nicht zu vermeiden bei dem damaligen Zustande der bibliographischen Hilfsmittel. Bei Röllig traten zu den in Berlin 1770/90 erworbenen theoretischen und praktischen Kenntnissen die Erfahrungen einer zehnjährigen bibliothekarischen Schulung unter dem pedantischen Swieten, der nachweisbar in der Wahl seiner Beamten eine glückliche Hand bewiesen hat. Dazu kam als letztes das im persönlichen Umgang mit dem Freiherrn

[1] Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Jg. 1804, S. 604. Röllig hatte in Berlin bei Fasch studiert. Für die von Sonnleithner in Gemeinschaft mit Forkel geplante erste Publikation musikalischer Denkmäler bearbeitete er die Wiener Handschrift der „Lieder des Wolkensteiners". Weitere Mitteilungen über ihn und den Kreis der Wiener Kenner: Du Beine, v. Hess, v. Kees, die musikalischen Salons Martinez, Paradies, Sonnleithner, Braun, v. Häring, Mayer u. a. werden für eine spätere Veröffentlichung vorbehalten.

erworbene Wissen um die Oratorienkonzerte und die Bestände seiner Sammlung, bei deren Ordnung und Instandhaltung er um so mehr herangezogen werden mußte, als die fortschreitenden Gichtbeschwerden die Bewegungsfreiheit seines Chefs hemmten. Dies gilt besonders von den Jahren 1800 bis 1803. Die in These III geäußerte Unterstellung einer Zuschreibung obenhin aus Bequemlichkeitsgründen wäre wohl schwerlich zu Papier gekommen, wenn Sonnleithner jemals auch nur das Titelblatt einer Mozartinstrumentierung aus den Berliner Beständen vorgelegen hätte.

Die Untersuchung der Instrumentierung ist damit zu einem gewissen Abschluß gelangt. Einer restlosen Aufklärung aller schwebenden Fragen stellen sich Schwierigkeiten entgegen, wie sie nur in Sachen des Mozartschen Requiems bisher diskutiert wurden. Der Kernpunkt liegt in der Stellung Swietens, der die Bearbeitung begann und die Redaktion bis zum Schluß nicht aus der Hand gab. Darin liegt die Begründung für die neugeprägte Bezeichnung als Gemeinschaftsbearbeitung. Im weiteren Sinne genommen, gilt dieser Oberbegriff auch noch für die Messias-Instrumentierung. Mit dem Unterschied, daß hier Mozart allein die Zusatzinstrumentierung ausarbeitete und eintrug, auf Grund ausgedehnter Vorbesprechungen und in einzelnen Fällen mehrerer Vorproben wie die Solistenstimmbücher in Raudnitz ausweisen. In der Folge wußte Mozart Bescheid über Swietens tonmalerische Tendenzen und seine grundsätzliche Stellung zu den verschiedenen Möglichkeiten. Swieten aber wußte sich verstanden und gab Mozart freie Hand. So erklärt sich der rasche und reibungslose Verlauf bei der Instrumentierung des Alexanderfestes und der Cäcilienode.

Über diese Zusammenhänge und seine musikalische wie literarische Tätigkeit überhaupt wollte Swieten Stillschweigen[1] bewahrt haben. Lobsprüche oder Auskramen seiner Untersuchungen und Ziele vor der Öffentlichkeit waren ihm zuwider, so gern er im kleinen Kreise das Lob der Kenner einsteckte und über seine Reformideen disputierte. Seine freiwillig übernommene Vormundschaft über die Söhne Mozarts wurde sofort in den Zeitungen ausposaunt, später hat man die Tatsache abgeschwächt, ja ganz in Frage gestellt; an eine Untersuchung dachte niemand. Seinem energischen Eingreifen verdanken wir u. a. die Sicherung des Mozartschen handschriftlichen Nachlasses, der Briefe usw. aus dem Durcheinander der Künstlerwirtschaft, die nun vor den Kontrollbesuchen Swietens nicht mehr bestehen konnte. Er formulierte nicht nur die Gesuche in der Pensionsangelegenheit, sondern übernahm bestimmt auch, neben der Abwicklung der pekuniären Verpflichtungen, die Sorge für die Vollendung des Requiems. Für einen Anfänger vom Schlage Süßmayers bedeutete dies: absolute Unterordnung unter seine Autorität. In dieser Klausel begründet lag die Ablehnung der Vollendung seitens Albrechtsbergers, Vanhalls, Teybers, Umlauffs und die Rückgabe von Seiten Eyblers. Süßmayer aber hatte bei der Abfassung seines Briefes (vom 8. Februar 1800 an Härtel) Rücksicht auf Swieten zu nehmen, der bestimmt in dieser Angelegenheit nicht genannt zu werden wünschte.

Was Swieten als Anreger, Berater oder Kritiker im Verkehr mit Künstlern und Literaten wirkte, spielte sich im Stillen ab. Wenn er seine Ansichten der Öffent-

[1] Gegenüber Griesinger äußerte er seine Mißbilligung, als er in der Ankündigung der Mozartschen Messias-Bearbeitung genannt wurde. Er verbittet sich dies ausdrücklich bei der in Aussicht stehenden Besprechung von Haydns Jahreszeiten (Griesinger an Härtel 10. November 1802). In dem Aufsatz über Swieten im Bär-Jahrbuch konnte die nachstehend skizzierte Entwicklung aus Mangel an sicheren Anhaltspunkten nicht berücksichtigt werden.

lichkeit unterbreitete, geschah es, von Ausnahmen abgesehen, anonym oder durch den Mund eines dritten. Während er noch in den achtziger Jahren mit einer Reihe von Gleichgesinnten wie Sonnenfels, Born die Ziele der Aufklärung verfolgt, wobei ihm literarisch vor allem der (auch mit Mozart) befreundete Otto von Gemmingen zur Seite stand, ist bereits mit dem Tod Josephs II. eine Schwenkung ersichtlich. Zweifellos hat ihn die Entwicklung des Singspiels stark interessiert. Im einzelnen muß seine Stellung zu Glucks Opernreform, zu den Plänen zur Hebung des Schauspiels, seine Tätigkeit im Rahmen der Liebhaberaufführungen bei Auersperg, Stockhammer u. a. noch festgestellt worden. Auch die Entwicklung der Wiener Dichterschule behielt er im Auge. In seinem Hause gab es neben den musikalischen noch literarische Akademien. Aufstrebende Talente wie Alxinger, Blumauer, Retzer, Leon, Mastalier fanden Förderung durch Stipendien, vorübergehende Beschäftigung an der Hofbibliothek, vor allem aber durch Beratung und Hinweise auf geeignete Stoffgebiete. Dazu gehörten nicht nur Übertragungen aus antiken und neueren Sprachen. Alxinger hatte z. B. nach Zinzendorf die Übersetzung von „Acis und Galathea" für die Associierten Akademien und 1792 für Haydn die Vergötterung des Herkules als Textbuch für ein neues Oratorium zu schreiben. Er und andere standen in reger Korrespondenz mit den Dichterkreisen in Göttingen, Berlin und Weimar. Ausgehend von der Erkenntnis der absoluten Überlegenheit der literarischen Produktion in Berlin, Göttingen und Weimar sucht Swieten die Fortschritte und Erzeugnisse dieser Richtung für Wien fruchtbar zu machen. Alxingers[1] Tätigkeit als korrespondierendes Mitglied auswärtiger Akademien, als Mitarbeiter an kritisch referierenden Blättern (Jenaer Literatur-Zeitung u. a.) aber ermöglichte eine Vermittlung nicht nur süddeutscher Geistesprodukte, sondern auch seiner eigenen Ideen, wenn es galt den Kunstrichtern bei der Allgemeinen deutschen Bibliothek die Meinung zu sagen. Mit dem Umschwung nach dem Tode Josephs II., dem die Ablösung aus den Ämtern in der Studien- und Censur-Kommission folgte, ging auch in Swieten eine Wandlung vor. Befreit von einer gewaltigen Berufslast kann er aktiver werden für seine privaten Bestrebungen.

Diesem Umstand verdanken zwei kleinere Schriften ihre Entstehung: Wiener Schriftsteller- und Künstlerlexikon . . . 1793 und Jahrbuch der Tonkunst von Wien u. Prag . . . 1796.

Von diesen ist das erstere selbst dem gut orientierten Gerber entgangen. Bei beiden läßt sich vom Inhalt ausgehend beweisen, daß sie unter engster Mitarbeit Swietens zustande gekommen sind. Ergänzend treten hinzu einzelne Beiträge musikgeschichtlichen Inhalts in dem von Jos. von Sonnleithner herausgegebenen Wiener Theater-Almanach 1794 bis 1796.

Damit ist wenigstens in knappen Strichen eine Entwicklung skizziert, in deren Mitte als Pfeiler die Gestalt Swietens steht. Ihre Erforschung erscheint unumgänglich, wenn wir über den heutigen Stand zu einer realen Vorstellung gelangen wollen von der Umwelt der Wiener Klassiker.
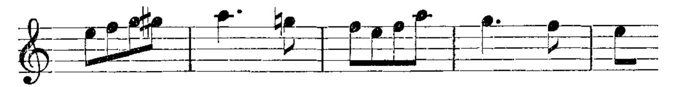
---

[1] Alxinger stand nach Gräffers Schilderung (vgl. Wiener Dosenstücke Lokalfresken usw.) mit Mozart im Verkehr. Weitere Einzelheiten lassen sich von einer umfassenden Sichtung der Almenachliteratur erwarten.
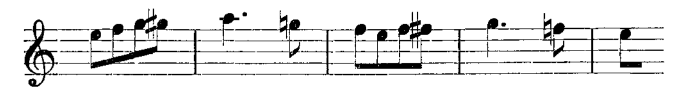
# Kleine Beiträge

**Ein Skizzenblatt Beethovens aus den Jahren 1796/97.** Aus dem Nachlaß eines Budapester Privatsammlers kamen vor einiger Zeit verschiedene alte Notenmanuskripte ans Licht, darunter ein in Wien erworbenes Skizzenblatt Beethovens, welches meines Wissens noch nirgends veröffentlicht oder besprochen worden ist. Die Handschrift befindet sich zur Zeit im Besitz von Herrn Stadtrat Robert Scheuer zu Budapest und wurde neulich amerikanischen Sammlern zum Kauf angeboten. Ich hatte Gelegenheit, die Skizzen zu studieren bzw. größtenteils mit den betreffenden Kompositionen Beethovens zu identifizieren.

Es handelt sich um ein zweiseitig beschriebenes Manuskriptblatt in Oblongenformat (23 × 31,5 cm). Die eine Seite — mit der Dedikation des bekannten Wiener Klavierpädagogen und Konservatoriumsprofessors Joseph Fischhof an seinen „Freund und Bruder" Henry Charles Litolff (damals ein begeisterter Anhänger der Wiener Revolution) vom Jahre 1848 versehen — enthält offenbar den Entwurf zum 3. Satz des Klavierkonzerts in *C* dur op. 15, und zwar von Takt 40 bis Takt 256, hie und da nur andeutungsweise, mit einer kleinen Abweichung in der Thematik der zweiten Episode (Mittelsatz), wo es anstatt der endgültigen Fassung:



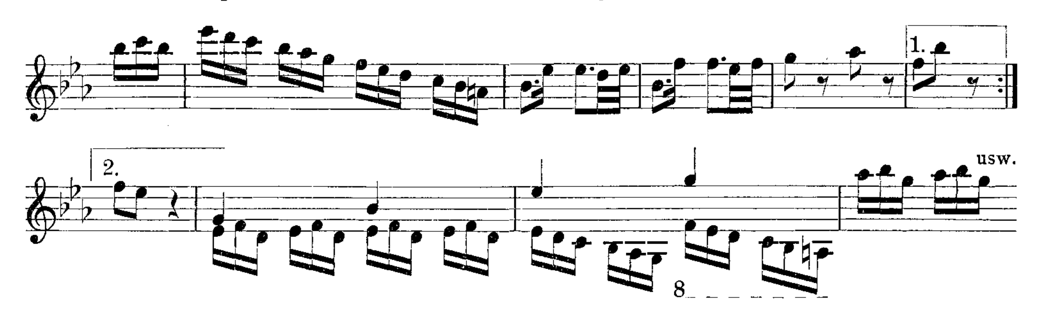
folgendermaßen lautet (System 10):



usw. (Die vollendete Komposition verwendet diese Form etwas später in einer „verdeckten" Stimme.)
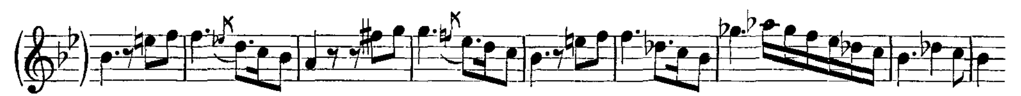
Die Entstehungszeit dieser Skizze wäre also in die Jahre 1797/98 zu setzen.

Die andere Seite des Blattes enthält Skizzenaufzeichnungen zu mehreren Sätzen: oben (System 1—3) ein Rondothema in *Es* dur, welches ich vorläufig mit keiner erschienenen Komposition zu identifizieren vermag:
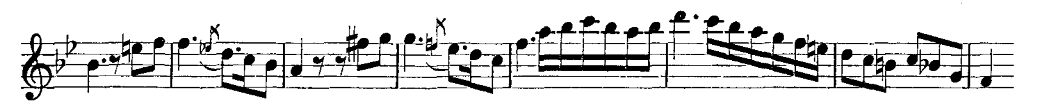



weiter unten (System 4—15) die Themen zum langsamen Satz des Bläseroktetts op. 103 bzw. des Streichquintetts op. 4, endlich in der letzten Zeile den Schluß des Menuetts aus demselben Werke. (Rechts oben steht tatsächlich die Bemerkung: 8tett — oder 5tett?) Bekanntlich ist das Bläseroktett zu Beethovens Lebzeiten nur in der bearbeiteten Form als Streichquintett op. 4 erschienen; die Originalfassung des 1792 geschriebenen Werkes wurde erst aus dem Nachlaß als op. 103 herausgegeben.

Und nun ist zu beachten, daß op. 4 und op. 103 — zumal im langsamen Satz — bedeutende Abweichungen aufweisen; die Skizze aber scheint entschieden zu op. 4 zu gehören und gerade die Art der Überarbeitung zu beleuchten. Darauf weist schon die Gestalt des Schlußthemas hin (System 8), also die Erscheinung jenes Hauptthemenderivats, welches in dieser Form nur op. 4 kennt, ferner die Notierungsart des Menuettschlusses (hohe Lage!). Diese Skizzen wären also ungefähr ins Jahr 1796 (breiträumiger umgrenzt: in die Zeit 1793—96) zu datieren; die Erscheinungszeit des Quintetts ist ja Anfang 1797. Merkwürdig sind die Abweichungen von der endgültigen Fassung in der Thematik des Andantesatzes: so die Führung des Hauptthemas mit einem ganz anders gerichteten modulativen Charakter (Mittelsatz oder Wiederkehr?):



anstatt der heute bekannten endgültigen Form:



usw. Auch eine Andeutung des Finale-Hauptthemas ist an einer Stelle (System 6, rechts) zu erkennen.

Der Fund gehört jedenfalls zu den frühesten bekannten Skizzenaufzeichnungen Beethovens und verdient somit, als wertvoller Beitrag zur Kompositionsweise und Konzipierungsmethode des heranreifenden Meisters, besondere Beachtung.

Benedikt Szabolcsi (Budapest)

# Bücherschau

**Schneider,** Marius. Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. 1. Teil: Die Naturvölker (mit 289 Notenbeispielen als Anhang). 2. Teil: Die Anfänge in Europa (mit 172 Notenbeispielen und 4 Handschriftenwiedergaben als Anhang). Berlin 1934 (1. Teil) u. 1935 (2. Teil), Julius Bard.

Der Verfasser setzt sich hier in einer auf drei umfangreiche Bände berechneten und durch außerordentlich reiches, zum größten Teil noch unveröffentlichtes Quellenmaterial sich auszeichnenden Studie mit einem Problem auseinander, an das seit Riemanns Arbeiten von musikhistorischer Seite nicht mehr ernstlich gerührt worden ist, nämlich mit dem Ursprung und der Geschichte der Mehrstimmigkeit. Der Bogen ist soweit als heute überhaupt möglich gespannt, da eine „Beschreibung des Werdegangs der harmonischen Kunst von ihren Anfängen bis zur Bach-Zeit" gegeben werden soll.

Die beiden, bis jetzt vorliegenden Bände beschäftigen sich mit der Vor- und Frühgeschichte. Der 1. Band behandelt die Mehrstimmigkeit der Naturvölker, der 2. Band die des europäischen Frühmittelalters bis zur St. Martial-Schule. Dabei liegt in diesen Bänden der Nachdruck notwendigerweise auf der Frage nach dem Ursprung der Mehrstimmigkeit und dem „ersten Entwicklungsweg ihrer Erscheinungsformen".

Die Gliederung des Stoffes und die Methode der Forschung wird von der Tatsache bestimmt, daß uns die älteste Kunde, die wir über die Mehrstimmigkeit aus unserer eigenen Frühgeschichte haben, das Organum Hucbalds und die dazu gehörenden literarischen Denkmäler, vor eine völlig abgeschlossene Kunstform stellt und daß für die Erforschung des Ursprungs und Entwicklungsweges dieser Form vorläufig keinerlei sichere Anhaltspunkte in unserer Früh- und Vorgeschichte gegeben sind. Um nun neue Anhaltspunkte zu gewinnen, sieht der Verfasser vorübergehend von einer weiteren Befragung unserer frühesten musikalischen und literarischen Denkmäler ab und sucht auf indirektem Wege einer Lösung des Problems nahezukommen. Nach seiner Ansicht besteht nun „die einzige Möglichkeit, diese Vorgeschichte auf indirektem Wege zu erkennen, in der Erforschung der heute noch bei den verschiedenen Naturvölkern erkennbaren Entwicklungsreihe analoger, rezenter Musikformen". In Betracht kommt dafür die Musik der Naturvölker Südasiens, Ozeaniens und Afrikas, die nicht nur auf ihrer höchsten Entwicklungsstufe unseren frühmittelalterlichen organalen Bildungen ähnliche Mehrstimmigkeitsformen aufweist, sondern auch deren Vorformen.

Gleich eingangs verwahrt sich dabei der Verfasser mit Recht gegen die etwaige Unterstellung, daß er „irgendwelche direkte kulturhistorische Beziehungen zwischen den exotischen und mittelalterlichen Musikkreisen suchen" wolle. Denn die von naturwissenschaftlichem Denken her bestimmte Vorstellung, daß man bei einem Volk irgendeine Urform mehrstimmigen Musizierens entdecken und diese dann ohne weiteres als Ursprung und Anfang alles mehrstimmigen Musizierens und aller Mehrstimmigkeitsformen ansprechen kann — eine Idee, die noch wesentlich H. Riemanns Forschungen bestimmt hat — muß natürlich von vornherein bei einem Phänomen wie der Mehrstimmigkeit ausgeschaltet werden. Das Ergebnis, zu dem ein unverbindlicher Vergleich zwischen den exotischen und den europäisch mittelalterlichen Musikkreisen aber führt, ist nicht minder überraschend. Es ergibt sich nämlich, „daß es auf der ganzen Erde ein grundsätzliches und allgemein gültiges Gesetz gibt, nach dem sich die vokalen Mehrstimmigkeitsformen entwickeln".

Auf Einzelheiten näher einzugehen, ist hier aus Raummangel nicht möglich. Nur die wichtigsten Ergebnisse seien schlagwortartig angereiht! — Die Melodik bildet die Grundlage der Mehrstimmigkeit, und zwar lassen sich drei tonale Reihen *c—f g—c, g—c d—g* und *d—g a—d* aufweisen, die die Grundlage des ganzen harmonischen Systems bilden. Das formale Gestaltungsprinzip aber sind: Wiederholung und Nachahmung; es gibt also keine primitive harmonische, sondern nur polyphone Kunst, und damit ist gleichzeitig angedeutet, daß die immer wieder aufgestellte Behauptung von der Priorität der Terz in der Volksmusik falsch ist.

Den ersten Schritt zur Mehrstimmigkeit erblickt der Verfasser in der sogenannten Variantenheterophonie, d. h. in der Tatsache, daß zwei Sänger zur gleichen Zeit die gleiche Melodie singen, der Vortrag des einen Sängers aber ein wenig von dem des anderen abweicht, so daß, zunächst unbeabsichtigt, ein Zweiklang hervorgerufen wird. Sehr bald hat sich daraus eine Technik entwickelt, bei

der die Variante nicht mehr als zufällig angesehen werden kann, bei der sich vielmehr immer deutlicher eine Haupt- und eine Begleit-(Variations)stimme und damit zugleich auch tonal ganz bestimmte harmonische Intervalle herausbilden. Dieser Vorgang, der hier als simultaner Vorgang geschildert wurde, kann sich auch im Nacheinander vollziehen. Daraus folgt — und der musikethnologische Tatbestand bestätigt es —, daß der Kanon zu den primitiven Formen aller Mehrstimmigkeit gehört, schon zu Anfang als selbständige Form auftritt und nicht eine Spätbildung des Wechselgesanges ist. Es ergibt sich ferner daraus, daß der Ursprung vokaler Mehrstimmigkeit nicht aus der Instrumentalmusik abgeleitet werden kann, Vokal- und Instrumentalmusik oder genauer, vokale und instrumentale Mehrstimmigkeit vielmehr zu Anfang ihre eigenen Wege gehen und erst auf viel späterer Stufe in Wechselbeziehung treten.

Hieran schließen sich nun ausführliche Untersuchungen zur Melodik, Variantenheterophonie, Imitation, freien und gebundenen Stimmführung, Kanontechnik usw. in den verschiedenen Musikkulturen der Primitivvölker, die der Verfasser in vier Kreise (1. Kreis: Primitivkulturen Südasiens und Südamerikas, 2. Kreis: Südasien, Ozeanien, 3. Kreis: Samoa, 4. Kreis: Afrika) teilt und von denen er reiches musikalisches Gut (Zauberformeln, Liebeslieder, Arbeitsgesänge, Kriegsgesänge, Totenklagen usw.) mitteilt. Auf Grund dieses Materials und der Tatsache, daß Mehrklangsbildungen schon bei primitivster Melodik vorkommen, gelangt der Verfasser zu der Feststellung, daß „Mehrstimmigkeit keineswegs das Produkt einer höheren Musikkultur zu sein braucht", daß aber andererseits — und das zeigt der 2. Band, der dem europäischen Frühmittelalter gewidmet ist — „sich Mehrstimmigkeit sogar in hochentwickelten Kulturen auch sehr spät entwickeln kann". „Mehrstimmigkeit ist also nicht von einem bestimmten kulturellen Entwicklungstadium abhängig".

Dieser 2. Band ist auf den grundsätzlichen Erkenntnissen des 1. Bandes aufgebaut. Interessant ist dabei die Zuweisung des tetrachordalen, quartbetonten und pentachordalen, terz-quintbetonten Grundtypus zu bestimmten Musikkreisen. Der erste entspricht dem französisch-italienischen, der zweite dem frühen englischen und teilweise nordfranzösischen Kreis, während die Schule von St. Martial als selbständiger dritter Kreis die Durchdringung der beiden ersten Kreise aufzeigt und neue harmonische Formen bildet.

Auch hier werden nun die einzelnen Kreise, gestützt auf eine ungewöhnlich reiche Quellenkenntnis, im Hinblick auf die geschilderte Fragestellung durchforscht, neue Denkmäler erstmalig erschlossen, alte, heiß umstrittene Theoretikerstellen in ein neues Licht gerückt, ein bisher unbekannter, ungewöhnlich aufschlußreicher Musiktraktat des 12. Jahrhunderts, holländischer Herkunft, zum erstenmal veröffentlicht, und überall der Erforschung unserer frühmittelalterlichen Musik neue, interessante und aussichtsreiche Wege gewiesen. Allerdings wird in manchen Einzelheiten erst die Zukunft lehren können, inwieweit der Methode des Verfassers unbedenklich gefolgt werden kann. Daß aber Wesentliches gesehen worden ist, bleibt ebenso unbestreitbar.

Man darf jedenfalls dem Erscheinen des 3. Bandes, der die Zeit von Perotin bis J. S. Bach behandeln soll, mit größter Spannung entgegensehen. Wird der Verfasser darin abschließend auch die Wesensverschiedenheit exotischer und europäischer Mehrstimmigkeit behandeln? Denn das ist ja schließlich das Problem, das uns am meisten angeht, das über der Feststellung von Analogien zwischen bestimmten Mehrklangsbildungen exotischer Musikkreise und unseres Frühmittelalters nicht vergessen werden darf und dem man jetzt, gerade auf Grund der ausgezeichneten Quellenarbeit von Marius Schneider, näher rücken könnte.

Gerhard Pietzsch

# Neuausgaben alter Musikwerke

**Denkmäler liturgischer Tonkunst.** Zum praktischen Gebrauch hrsg. von Alfred Schnerich. Augsburg-Wien, Anton Böhm & Sohn.

Mehr als zehn Jahre sind vergangen, seit der unverzagte und hochverdiente Vorkämpfer der Kirchenmusik der Wiener Klassik, Alfred Schnerich, im Verein mit dem Augsburger Verleger Theodor Böhm den Aufbau dieser heute so stattlichen Sammlung begann. Das Unternehmen, das nahezu ohne jeden Staatszuschuß zustande kam, darf ein eindrucksvolles Zeugnis des deutschen Idealismus der so schweren Nachkriegsjahre genannt werden, eines Idealismus, dem in jener

Zeit auf dem Gebiet der kirchenmusikalischen Verlags- und Herausgebertätigkeit kaum etwas Ebenbürtiges an die Seite gestellt werden kann. Denn abgesehen von den zerrütteten wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen im Deutschland und Österreich der Nachkriegszeit stand dem Unternehmen einer Denkmälerausgabe von Kirchenmusikwerken der Wiener Klassik noch ein weiteres starkes Hindernis im Wege: die leider weit verbreitete Verständnislosigkeit, ja Ablehnung kirchlicher und kirchenmusikalischer Kreise des Katholizismus gegenüber den Kirchenwerken der großen Wiener Tonmeister. Unentwegt sind Herausgeber und Verleger diesen Widersachern entgegengetreten und haben schließlich Recht behalten. In ganz Österreich, zumal in Wien selbst, aber auch in den katholischen Gebieten Süddeutschlands und des Rheinlands ist die durch das Puritanertum des Cäcilianismus fast zerstörte bodenständige Überlieferung der Pflege der Wiener klassischen Messe mit Hilfe der „Denkmäler" Schnerichs wieder aufgerichtet und so die lebensvolle süddeutsche Volkskunst echt deutscher Art neben dem römischen Choral und der ehrwürdigen alten Vokalpolyphonie ein nicht wegzudenkender Bestandteil katholischer Kirchenmusik geblieben; leider vermochte sie noch immer nicht ganz die falsche Volkstümlichkeit und nachempfundene Scheinkunst der Neuschöpfungen der Cäcilianer des 19. und 20. Jahrhunderts zu verdrängen. Darüber hinaus aber sind Schnerichs „Denkmäler" zu einer wertvollen Bereicherung des geistlichen Konzertwesens geworden, und dies nicht nur im katholischen, sondern auch im protestantischen Deutschland, ja im fremdsprachigen Ausland; Werke wie die Heiligmesse oder Theresienmesse Haydns haben sich in Schnerichs Ausgabe rasch den Konzertsaal erobert. Was für eine große Bereicherung das bedeutet und was es besonders auch dem historisch eingestellten Publikum wie auch der Verlebendigung musikwissenschaftlicher Forschung bedeutet, ist noch einleuchtender, wenn man sich vor Augen hält, daß viele der in diesen „Denkmälern" enthaltenen Werke hier überhaupt zum erstenmal im Druck erscheinen oder doch zum erstenmal durch eine praktische Ausgabe der musikalischen Öffentlichkeit erschlossen werden. Zu den Erstausgaben gehören Salieris Allerheiligenoffertorium, eines der drei Tantum ergo Franz Schuberts, Michael Haydns Adventmesse, Eyblers Osteroffertorium, Rotters Graduale und Diabellis Pastoralmesse. Von Haydns Mariazellermesse und Nicolaimesse bringt Schnerichs Reihe die erste Stimmenausgabe überhaupt, zu den andern Haydnmessen die erste Stimmenausgabe auf dem Kontinent.

Die Grundsätze der Herausgabe der 25 Hefte, in denen die „Denkmäler liturgischer Tonkunst" seit 1924 erschienen sind, legt der Herausgeber selbst seit der Ausgabe der Heiligmesse Haydns (1928) jeweils in einer Vorbemerkung auf der zweiten Umschlagseite des Klavierauszugs vor. Hiernach ist Originaltreue unter möglichster Verwendung der Originalhandschriften angestrebt, jedoch den Anforderungen der liturgisch-praktischen Verwendbarkeit, wie sie schon im Generaltitel der Reihe („zum praktischen Gebrauch") zum Ausdruck kommt, insofern Rechnung getragen, als die Texte liturgischer Verbesserung und die Musik dynamischer und agogischer Ergänzung unterworfen wurden. Seit der Ausgabe der Nicolaimesse Haydns (1926) enthalten die Klavierauszüge außer einem einführenden, von großer Sachkenntnis getragenen Vorwort des Herausgebers noch Vorlagenberichte des jeweiligen Bearbeiters. Leider sind diese Berichte nicht immer gleichwertig ausgefallen, ja fehlen gelegentlich ganz, wofür die betreffenden Bearbeiter die Verantwortung tragen. Die Reihe der Bearbeiter zählt die Namen P. Robert Johandl-Göttweig (1 Heft), Max Welcker-Augsburg (2 Hefte), Karl Rouland-Wien (12 Hefte), Ferdinand Habel-Wien (6 Hefte), Anton Maria Klafsky-Wien, Joseph Brauneiß-Wien und Joseph Lechthaler-Wien (je 1 Heft), ferner die Namen Georg Göhler-Leipzig und Wilhelm Weismann-Leipzig (je 1 Heft). Bemerkenswert ist, daß der ehemals eifrige Cäcilianer und Gegner der Wiener klassischen Messen, der verstorbene Göttweiger Benediktiner P. Robert Johandl, als Bearbeiter des ersten Heftes der Reihe aus einem Saulus zu einem Paulus wurde. Mit Dankbarkeit muß auch des kürzlich erst verstorbenen Kapellmeisters zu St. Peter in Wien, Karl Rouland, gedacht werden, der mit nimmermüdem, selbstlosem Fleiß und ehrlicher Begeisterung ein unentbehrlicher Träger der Arbeit an Schnerichs „Denkmälern" war. Nicht ganz im Sinne des Herausgebers dürfte gelegentlich die Arbeit anderer Bearbeiter gewesen sein, wovon noch gesprochen werden wird. Zunächst sei eine chronologische Übersicht der erschienenen Hefte der Reihe gegeben, aus der die Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit der Ausgabe und zugleich ihre historische Entwicklung hervorgeht. Ich verdanke sie der Freundlichkeit des Herausgebers; denn leider datiert der Verlag die Hefte nicht und unterzeichnen von den Bearbeitern auch nur Habel und Lechthaler den Vorbericht mit Datum.

1. 1924 J. Haydn, Mariazeller Messe. Bearbeiter: Johandl.
2. „ Mozart, Orgelsolo-Messe (K. 259). B.: Rouland.
3. „ Mozart, Messe in *D* (K. 194). B.: Rouland.
4. 1925 J. Haydn, Theresienmesse. B.: Rouland.
5. „ Salieri, Justorum animae (Allerheiligenoffertorium). B.: Rouland.
6. „ Fr. Schubert, *G* dur-Messe. B.: Welcker.
7. 1926 J. Haydn, Nicolaimesse. B.: Rouland.
8. „ Fr. Schubert, Drei Tantum ergo. B.: Rouland.
9. „ Fr. Schubert, Messe in *B*. B.: Habel.
10. 1927 Mozart, Messe in *B* (K. 275). B.: Rouland.
11. „ M. Haydn, Adventmesse in *d* (Gloria u. Incarnatus v. Eybler). B.: Klafsky.
12. „ Eybler, Dreikönig-Graduale und -Offertorium. B.: Rouland.
13. 1928 Fr. Schubert, Messe in *F*. B.: Habel.
14. „ J. Haydn, Heiligmesse. B.: Rouland.
15. 1929 Eybler, Terra tremuit (Osteroffertorium). B.: Rouland.
16. 1930 J. Haydn, Paukenmesse. B.: Habel.
17. „ Mozart, Te deum (K. 141). B.: Habel.
18. „ Mozart, Zwei Tantum ergo (K. 143 u. 191). B.: Habel.
19. 1931 J. Haydn, Harmoniemesse. B.: Göhler.
20. „ Rotter, In Deo speravit. B.: Rouland.
21. „ J. Haydn, Kleine Orgelsolo-Messe in *B*. B.: Habel.
22. „ Ferd. Schubert, Regina coeli. B.: Brauneiß.
23. „ J. Haydn, Nelson-Messe. B.: Weismann.
24. 1932 Mozart, Messe in *F* (K. 192). B.: Lechthaler.
25. 1934 Diabelli, Pastoralmesse. B.: Rouland.

Im folgenden beziehe ich mich auf die Nummern der obigen Übersicht. Wenn nun einige Mängel der Sammlung zur Sprache gebracht werden müssen, so soll damit in keiner Weise die eindrucksvolle Tat der Veröffentlichung eines solchen monumentalen Unternehmens verkleinert, vielmehr nur auf das hingewiesen werden, was an der Herausgabe weiterer Hefte etwa zu bessern wäre. Am empfindlichsten stört vielleicht eine gewisse Uneinheitlichkeit der Grundlinien der Herausgabe, die darin liegt, daß die überwiegende Mehrzahl der Werke nur in einfacher „Direktionsstimme“ mit vier Systemen (Chorauszug auf zwei Systemen und Orgelstimme auf zwei Systemen mit Eintragung des Orchesterauszugs in kleinerem Stich), sowie in Chor- und Orchesterstimmen veröffentlicht ist, während Nr. 9 und 13 (Habel) die Direktionsstimme auf sechs Systeme (zwei Systeme Chorauszug, zwei Systeme Klavierauszug und zwei Systeme Orgelstimme) erweitert, sich also sehr einer Partitur annähert; Nr. 19 (Goehler) und Nr. 23 (Weismann) schließlich, die aus dem Verlag Rieter-Biedermann bzw. Peters übernommen wurden, bringen volle Partitur, ferner Klavierauszug und gesamtes Stimmenmaterial. Letzterer Anlage folgt aber auch Nr. 24 (Lechthaler). Es kann im Interesse der Wissenschaft wie der Praxis nur auf das Lebhafteste bedauert werden, daß Schnerichs „Denkmäler“ sich nicht grundsätzlich zur Veröffentlichung einer vollständigen Partitur in Großformat entschließen konnten. Partituren hätten zum mindesten in den Fällen gebracht werden müssen, in denen sie gedruckt überhaupt nicht existieren (Nr. 5, 7, 8/2, 11, 15, 20, 21, 25), oder doch nur in alten, längst vergriffenen Ausgaben mit Mühe zu erreichen sind (Nr. 1, 12, 14, 16, 22); auch die von Rouland veröffentlichte, leider von schlimmen Druckfehlern wimmelnde Taschenpartitur von Haydns Theresienmesse im Philharmoniaverlag bietet keinen Ersatz für die noch immer fehlende praktische Direktionspartitur dieses einzigartig schönen Werkes, von dem die „Denkmäler“ (Nr. 4) nur die unzulängliche Direktionsstimme bringen. Es darf vielleicht Verlag und Herausgeber der Wunsch nahegelegt werden, dieses Versäumnis wenigstens bei den dringendsten Fällen noch nachzuholen, umsomehr, als hierzu bei Nr. 24 bereits ein Versuch gemacht wurde, der freilich gerade hier, wo die Partitur des Werkes in der Gesamtausgabe und in der Einzelausgabe bei Breitkopf schon vorliegt, nicht so dringend gewesen wäre, wie etwa bei Haydns Messen. Als ein weiterer Wunsch, der gleichfalls von der Wissenschaft wie der Praxis unterstützt werden dürfte, sei dem Verlag der baldige weitere Ausbau der Reihe nahegelegt. Sehr fühlbar ist in der liturgischen Reihe der Mangel eines Requiems, dem durch Veröffentlichung der halbverschollenen Totenmesse Michael Haydns abgeholfen werden könnte. Als Gegenstück zu Diabellis Pastoralmesse sei besonders auf die ungemein wertvolle Pastoralmesse Abt Voglers hingewiesen, die eine baldige Veröffentlichung lohnen würde. Daß die schon so weit ge-

diehene Reihe der Haydnmessen mit der Caecilienmesse, Großen Orgelsolomesse, Schöpfungsmesse und Jugendmesse in *F* vollends geschlossen werde, wäre um so mehr erwünscht, als die Gesamtausgabe Haydns bei Breitkopf sich überhaupt noch nicht mit den Kirchenwerken des Meisters befaßt hat. Sehr lohnend erscheint auch ein Ausbau der Reihe nach der Richtung älterer österreichischer Meister; man darf dabei in erster Linie an Johann Joseph Fux, Gregor Joseph Werner und Antonio Caldara denken.

Noch ein Wort zu den teilweise recht einschneidenden Veränderungen des Originaltextes, wie sie von einigen der Bearbeiter der Reihe mit Rücksicht auf liturgische Vorschriften durchgeführt wurden, und wie sie, zum mindesten in der oft recht plumpen Form, in der sie gelegentlich auftreten, künftig vermieden werden könnten. Am „korrektesten" glaubten gewiß manche der Bearbeiter zu handeln, als sie aus textliturgischen Gründen die Musik gelegentlich geradezu in eine textliche Zwangsjacke steckten. Aber es ist doch wohl naheliegend und gewiß durchführbar, in textlicher Beziehung unseren großen deutschen Meistern etwas mehr Toleranz zuzubilligen, als dies dem trockenen Gesetzesbuchstaben entspräche, zumal wenn es sich um Werke innerer Frömmigkeit und im übrigen liturgisch sinnvoller Textauslegung handelt. Jedenfalls ist ein Verbrechen an einem Meisterwerk deutscher Kunst auch durch liturgische „Richtigstellungen" nicht zu rechtfertigen. Und daß es sich auch hin und wieder um recht schulmeisterliche Verböserungen der Musik durch „Verbesserungen" der Texte handelt, zeigt besonders Welckers Behandlung des Credo in Schuberts *G* dur-Messe (Nr. 6), welche die bei Schubert stets fehlenden Worte „et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" in unglückseligster Weise einflickt und den sanften Fluß der Musik durch die hastige Abhaspelung des unterlegten liturgischen Textes zunichte macht. Oder denken wir an Roulands Textkorrektur „et in unum dominum" im Credo der Haydnschen Theresienmesse, wo das geheimnisvolle piano der originalen Worte „et invisibilium" durch den neuen Text, der in den Chorstimmen ausschließlich abgedruckt ist, ganz unsinnig wird. Am schlimmsten fast sind diese Eingriffe in Mozarts *F* dur-Messe (Nr. 24), wo Lechthaler im Credo mit geradezu unerbittlicher Konsequenz die lapidare Breite des Mozartschen Leitgedankens bei jeder Wiederkehr kunstvoll textlich zerhackt. Es ist bedauerlich, daß der Herausgeber solchen Widersinn nicht zu verhindern vermochte, wenn auch zu begrüßen ist, daß wenigstens daneben der originale Wortlaut erhalten blieb. Von ähnlich verhängnisvoller „Korrektheit" wie die genannten liturgischen Zugeständnisse sind die aus Textgründen vorgenommenen Wiederholungen ganzer Stellen, die das formale Gleichgewicht der Musik oft bedenklich gefährden (Nr. 1, 7 usw.), ferner rein musikalische Eingriffe, wie die durchaus überflüssigen Stimmenvertauschungen im Sanctus von Schuberts *F* dur-Messe (Nr. 13). Ein Glück, daß der Herausgeber in mehreren Fällen, wie etwa in Nr. 16 und 21, wenigstens in der Direktionsstimme, wenn auch nicht immer in den übrigen Stimmen, den Abdruck der ursprünglichen Fassung in Klammern oder als Anhang durchsetzte. Wohin der Bearbeitungswahn führen kann, hat Ferdinand Habel in seiner Männerchorbearbeitung der Nr. 21 bewiesen, die 1932 gleichfalls im Verlag Böhm erschien, glücklicherweise ohne den Kopf der „Denkmäler". Was hier der Öffentlichkeit als „Haydn" geboten wird, spottet jeder Beschreibung; der Fall zeigt wieder einmal, wie notwendig ein gesetzlicher Schutz der Meisterwerke deutscher Kunst wäre. Daß diese Verballhornung vom ersten Kirchenmusiker Österreichs stammt und in einem der ersten deutschen Kirchenmusikverlage erschien, ist traurig genug. Dabei hatte Habel selbst im Vorwort zu Nr. 16 erklärt: „Ehrfurchtsvollste Pietät gegen den Meister und größte Wertschätzung seines Werkes schützen ihn auch hier vor willkürlichen Eingriffen und Zutaten". Hoffentlich bleiben uns weitere derartige „Bearbeitungen" nach Werken der Denkmälerreihe erspart.

Schließlich darf leider nicht unerwähnt bleiben, daß Bearbeiter und Verlag es manchmal an der notwendigen Gewissenhaftigkeit bei den Korrekturen anläßlich der Drucklegung der „Denkmäler" fehlen ließen. Zu Nr. 4 oder 21 wäre fast ein eigenes Druckfehlerverzeichnis nötig, so Sinnstörendes ist hier gelegentlich in allen Stimmen stehen geblieben. Auch hier ließe sich künftig leicht Wandel schaffen!

Alle diese mancherlei Schönheitsfehler vermögen aber das Gesamtbild der bewunderungswürdigen Leistung der „Denkmäler" nicht wesentlich zu stören. Wir dürfen heute, elf Jahre nach dem Anfang der monumentalen Reihe, Herausgeber und Verlag auf das herzlichste zu ihrer Schöpfung beglückwünschen und hoffen, daß die Reihe eine reiche, vielseitige und durch vielerlei Erfahrungen gereinigte Fortsetzung zeitigen möge, ausgerichtet nach den Gedanken, die Alfred Schnerich in seiner Schrift „Die liturgische Tonkunst" (Verlag Böhm, Augsburg) niederlegte. So wird sie weiter besonders im deutschen Süden ein musikalischer Kulturträger ersten

Ranges bleiben; schöpft doch das österreichische Volk aus seiner bodenständigen Kirchenmusik ein gut Teil seiner so besonders reichen angestammten musikalischen Bildung. Über den gegenwärtigen Stand und die Art dieser Bildung legen gerade Schnerichs „Denkmäler" das eindrucksvollste Zeugnis ab: die mannigfaltigen Meisterwerke dieser Reihe bilden das stehende Repertoire der meisten Wiener Kirchen, ob groß oder klein, und unzähliger anderer Kirchen Österreichs in Stadt und Land.

Ernst Fritz Schmid

**Berichtigung.** In meinem Referat über Lukačić, Motetten 1620, ZMW 17, S. 477, linke Spalte, Zeile 7 muß es heißen: „ein zweiter Musiker südslavischen Stammes"; denn als Dalmatiner und Sibeniker ist L. Kroate, die Slovenen bilden mit den Kroaten und Serben die südslavische Völkergruppe im engeren Sinne. —

Ebendort, rechte Spalte, Zeile 1: Die Sprache der ausführlichen Einleitung ist „kroatisch" oder „serbo-kroatisch" (nicht schlechthin serbisch). Herr Dr. Plamenac macht mich in liebenswürdiger Weise auf diese Unterscheidung aufmerksam.

O. Ursprung

# Mitteilungen

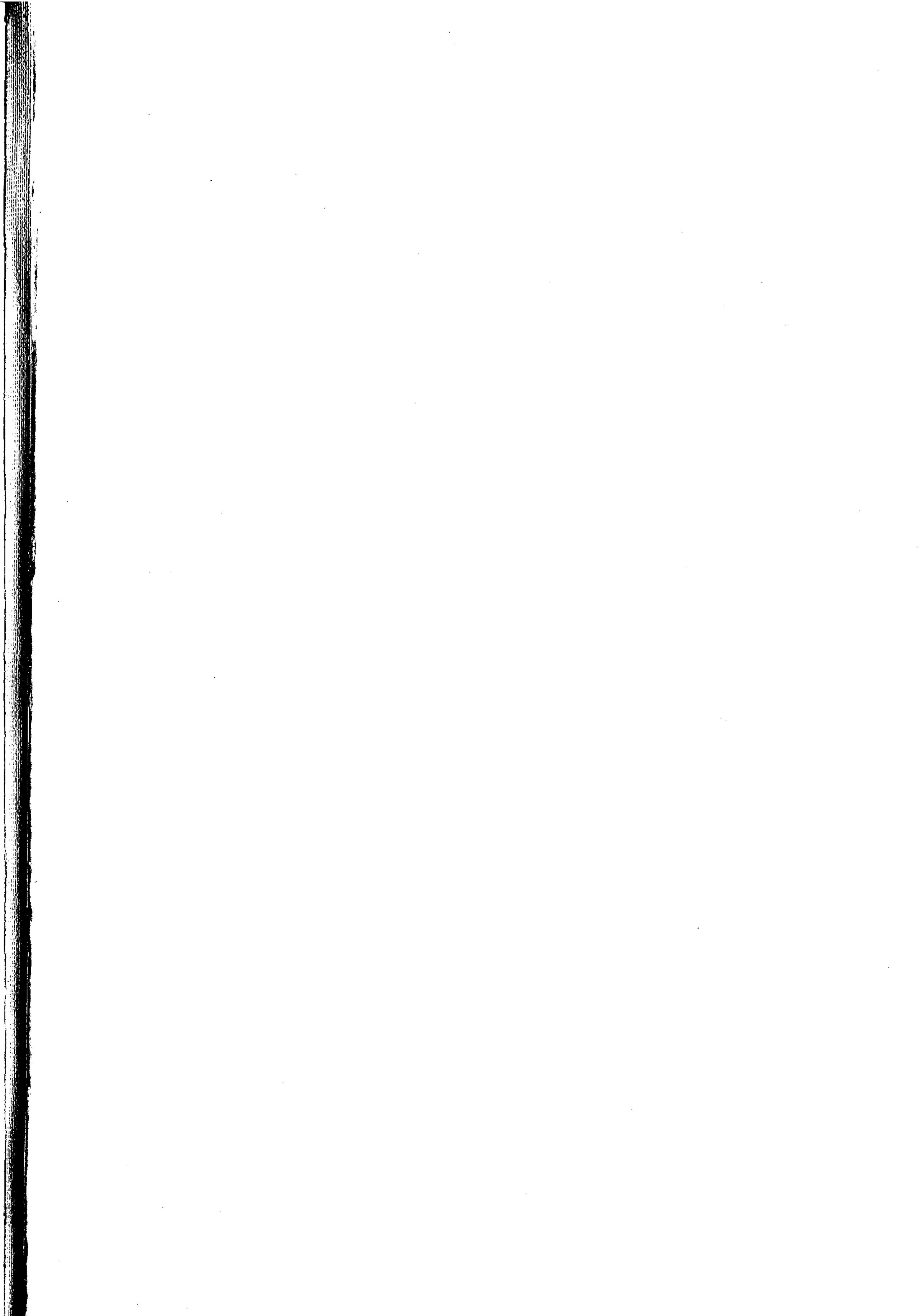
– Dr. Ernst Fritz Schmid, der bisherige Privatdozent an der Universität Graz, hat zum 1. Oktober 1935 einen Ruf an die Universität Tübingen als Universitätsmusikdirektor (und Vorstand des Musikinstituts) mit dem Titel und Rang eines außerordentlichen Professors der Musikwissenschaft angenommen. Auch wurde er vom Berliner Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung als Leiter der Landesdenkmalarbeit der Landschaft Württemberg-Hohenzollern bestellt.

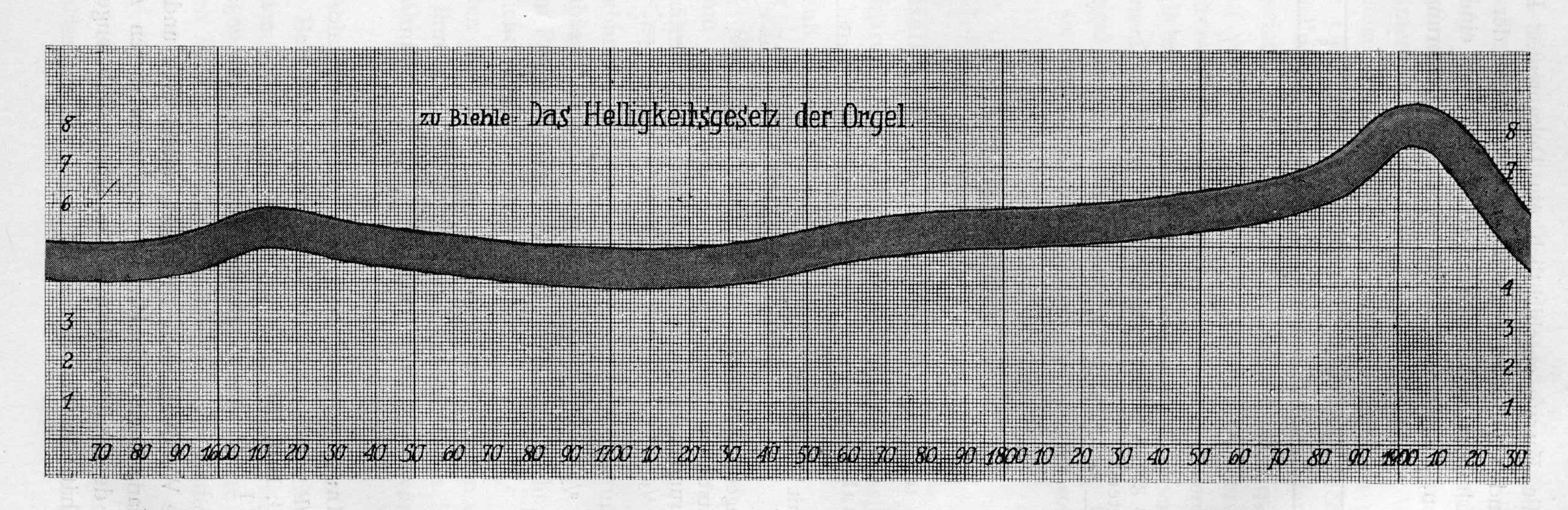
– Das Musik-Institut und musikwissenschaftliche Seminar der Universität Tübingen veranstaltete im Sommersemester 1935 eine Heinrich Schütz-Feier (u. a. 18. Psalm, „Die sieben Worte des Erlösers"), bei der der Kammerchor und das Akademische Orchester mitwirkten (Leitung Dr. K. Fr. Leucht). Ferner fanden zwei Orgelabende (Michael Schneider-München und Prof. Dr. Hermann Keller-Stuttgart) im Festsaal der Universität und ein Cembaloabend (Erich Ade, Cembalo, W. Teichmann, Gesang) in der Kapelle des Pfleghofes statt. Am Semesterende führte der Chor des Akademischen Musikvereins im Festsaal der Universität die beiden Händelwerke „Acis und Galathea" und das „Dettinger Tedeum" auf (Leitung Dr. Leucht).

Dezember — **Inhalt** — 1935



Schriftleitung: Prof. Dr. Max Schneider, Halle (S.), Falkstraße 12a
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38




zu Biehle: Das Helligkeitsgesetz der Orgel
8
7
6
4
3
2
1
70 80 90 1600 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1700 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1800 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1900 10 20 30

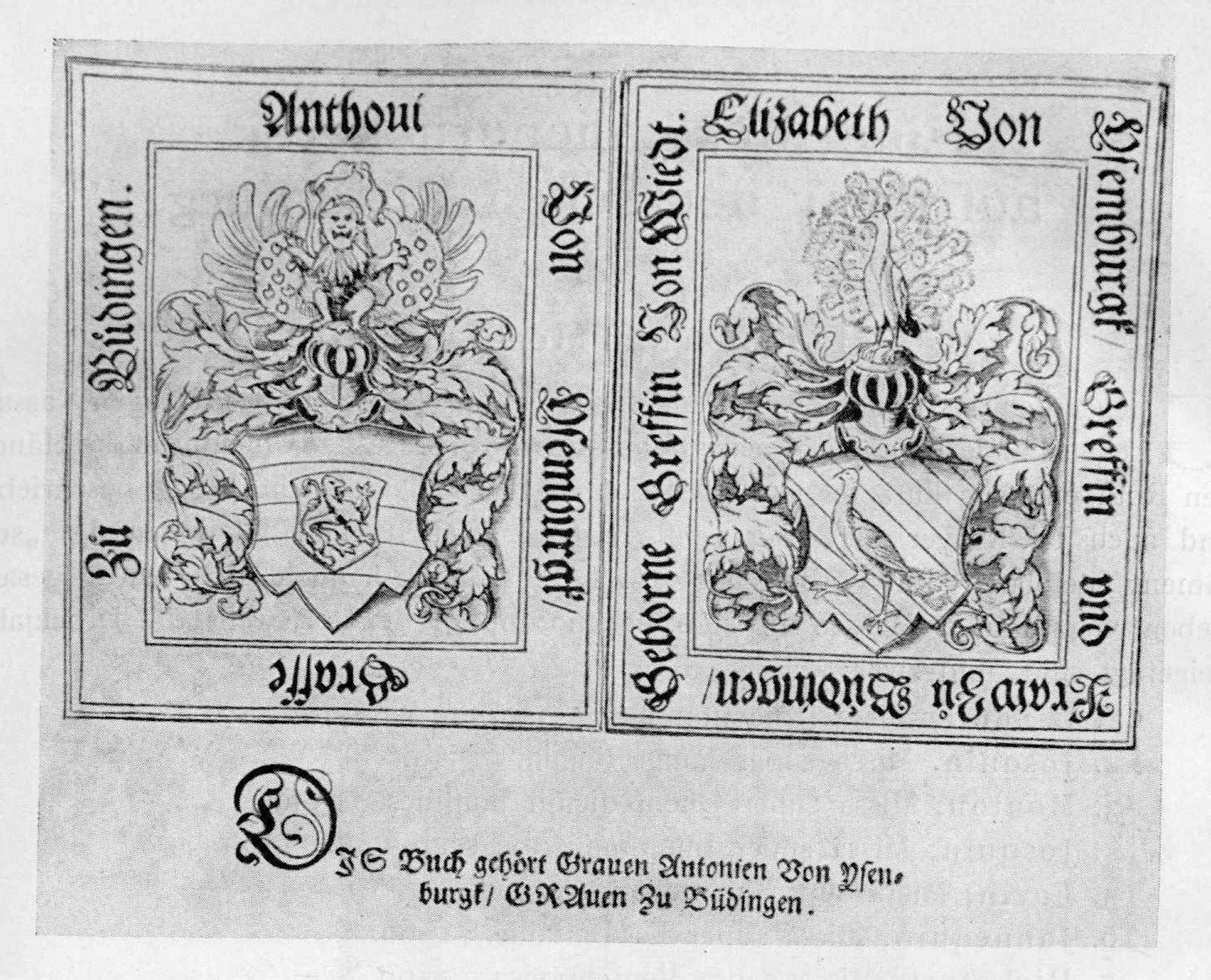



Abb. 1

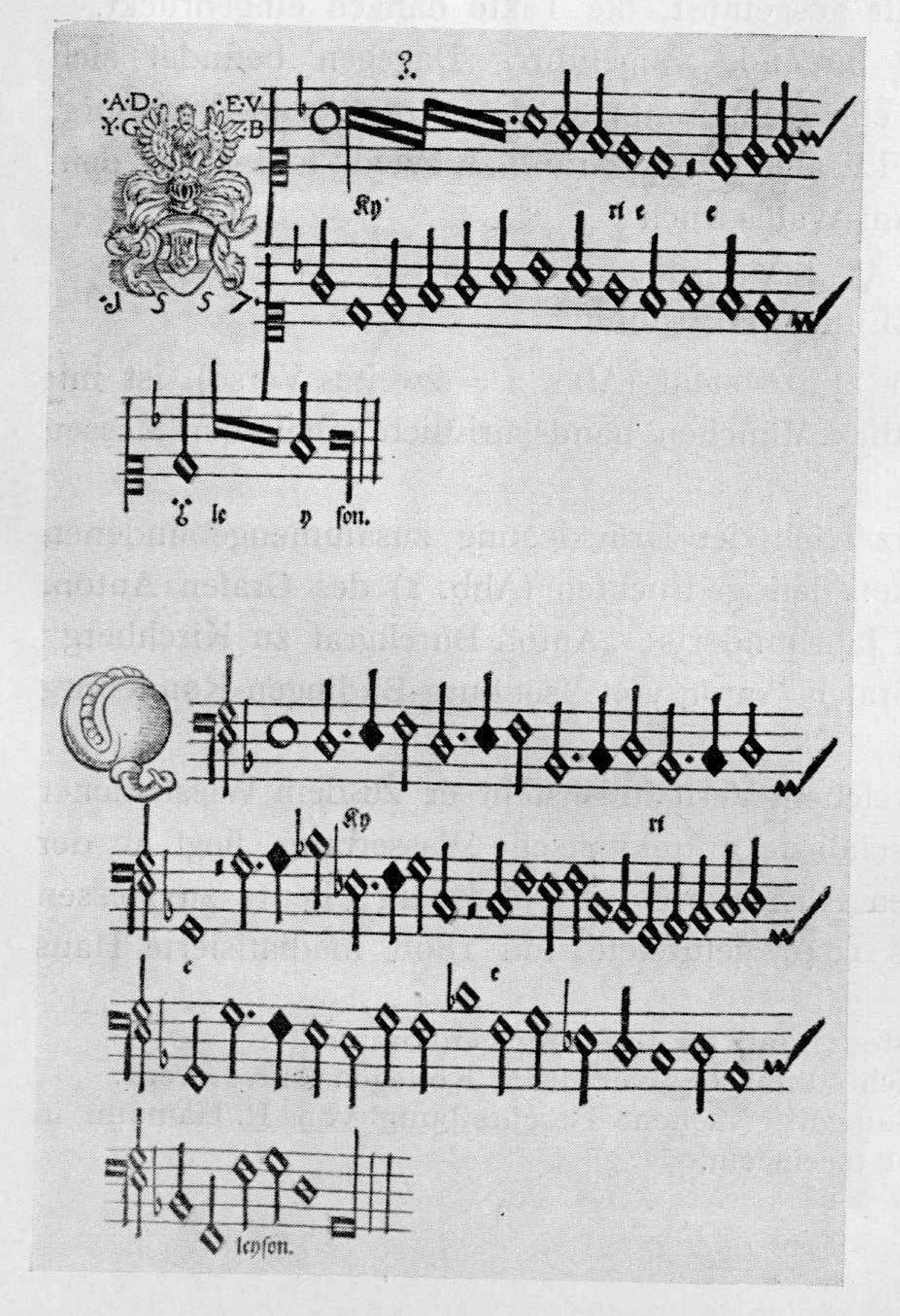
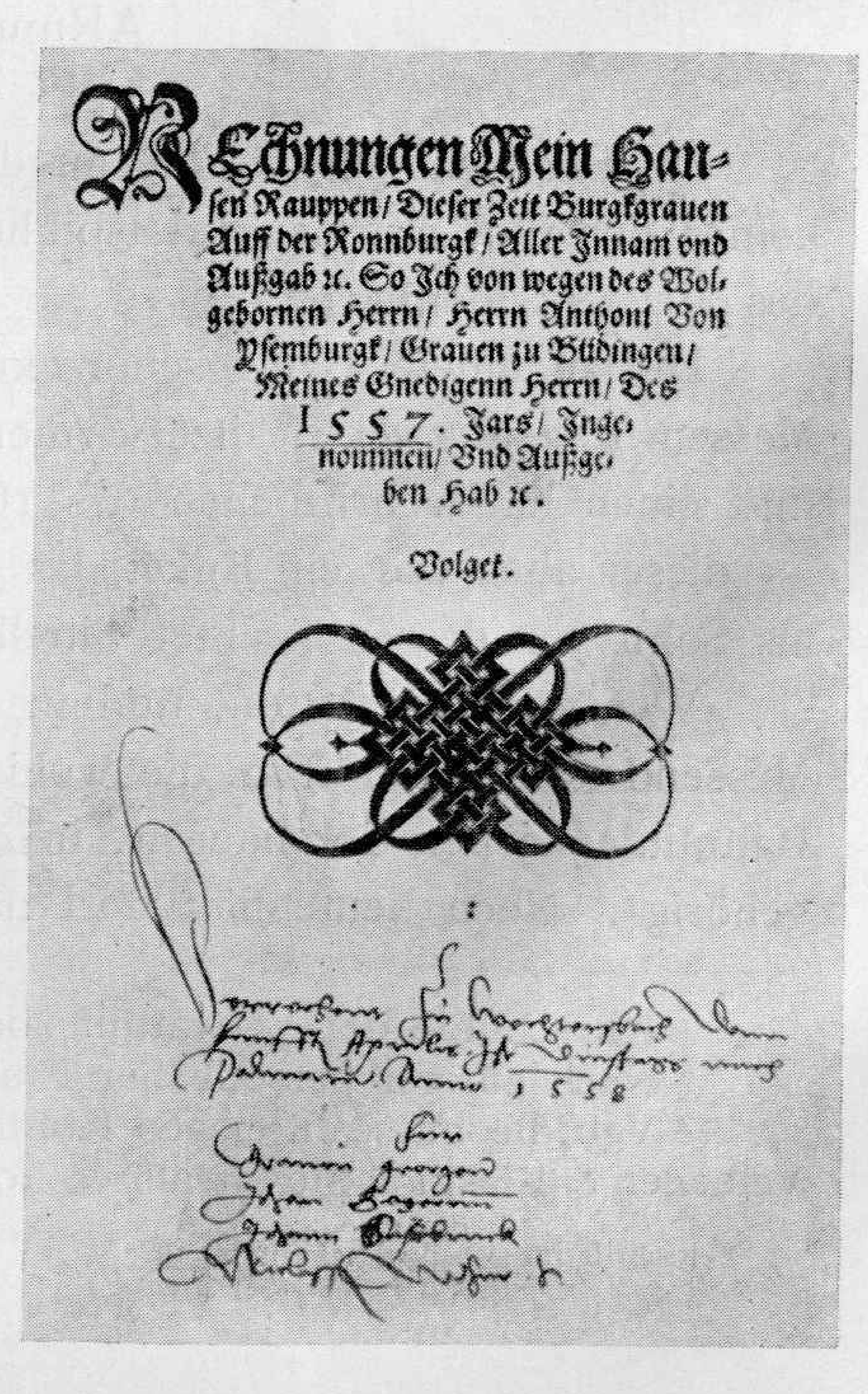



Abb. 2



REchnungen Mein Hansen Rauppen/ Dieser Zeit Burgkgrauen Auff der Ronnburgk/ Aller Innam vnd Außgab rc. So Ich von wegen des Wolgebornen Herrn/ Herrn Anthoni Von Ysemburgk/ Grauen zu Büdingen/ Meines Gnedigenn Herrn/ Des 1557. Jars/ Ingenommen/ Vnd Außgeben Hab rc.

Volget.

Abb. 3

badener Hausexemplar ihres Mäzens den (vermutlich einmaligen) Besitzvermerk druckten:

„Dis Buch gehört Grauen Antonien von Ysenburg / GRAuen zu Büdingen“.

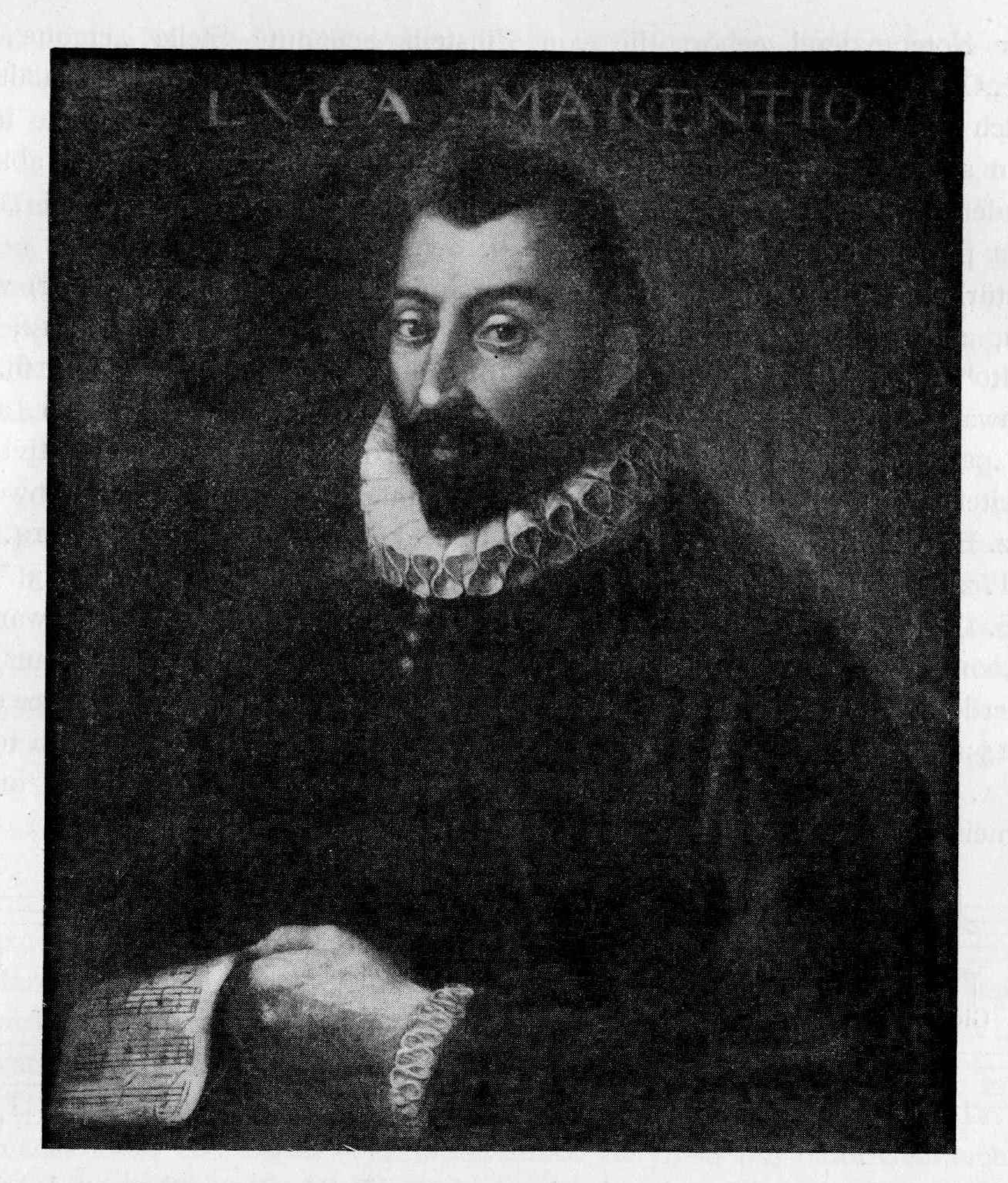
Nun aber erhebt sich ein höchst fesselndes lebensgeschichtliches Problem:

Die Musikverhältnisse am Büdinger Hof waren damals anscheinend (trotz der beträchtlichen materiellen Kräfte des gräflichen Landes) sehr bescheiden — mehr als ein Burgtrompeter oder hie und da ein „Schweigeler“ begegnet bis zum 17. Jahrhundert nicht, auch in der Büdinger Schule und Kirche war kaum ein Chor, der jene sieben Messen hätte bewältigen können, und selbst in diesem Fall hätte ein handschriftliches Chorbuch längst ausgereicht. Wer waren und was wollten jene Musikdrucker, von denen sonst in den sehr umfangreichen Akten bisher noch keine Spur gefunden ist? (Herr P. Nieß sucht hier und im Birsteiner Archiv freundlichst weiter.) Daß man noch nach 140 Jahren sich der Druckerei dort erinnerte, zeigt ebenso wie die Hochwertigkeit und Schönheit des Druckes selbst, daß es sich um ein nicht unbedeutendes Unternehmen gehandelt haben muß.
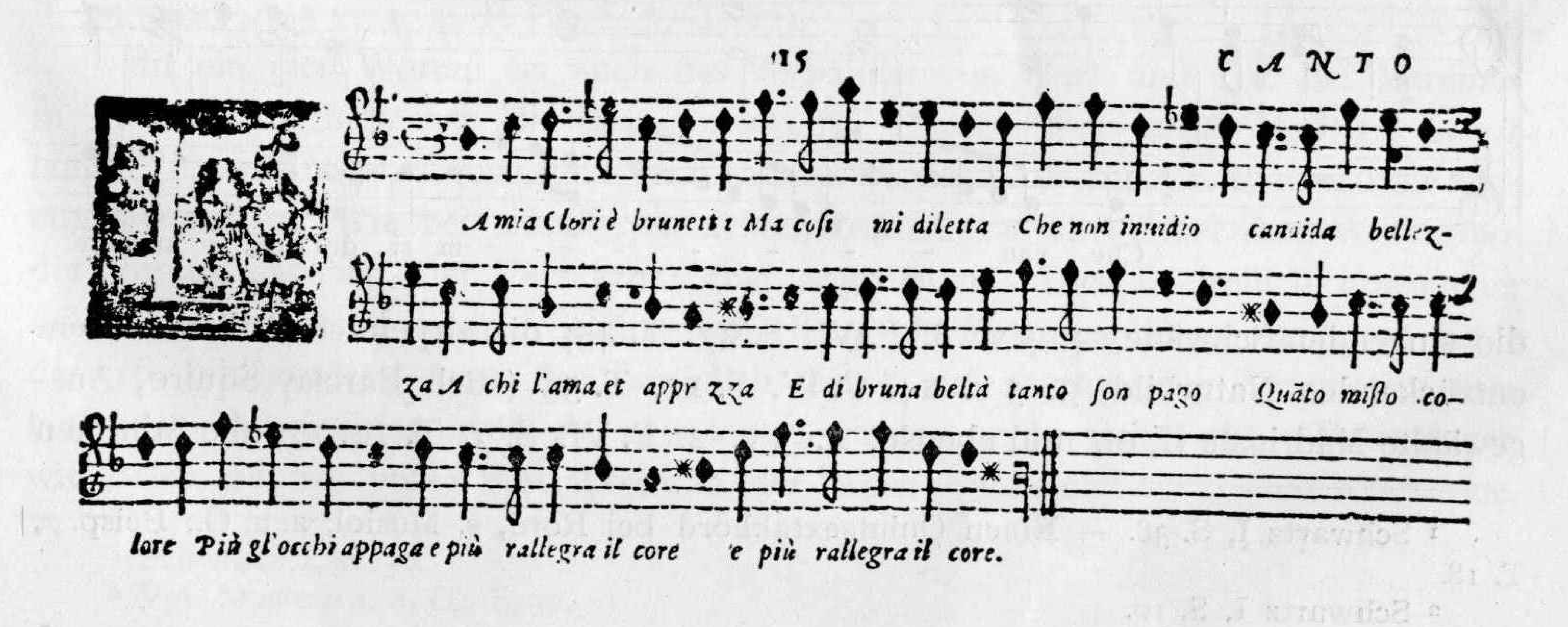


Abb. 4

Vielleicht gibt die Tatsache, daß die heute noch in überraschend altertümlichem Wohnzustand erhaltene Ronneburg (Abb. 4) im 18. Jahrhundert dem Grafen Zinzendorff zum herrenhutischen Asyl gedient hat, einen bedeutsamen Fingerzeig. War die Burg schon aus alter reformatorischer Familientradition der Büdinger Grafen eine Zufluchtsstätte für bedeutende Flüchtlinge? Geradezu gefragt: Ist vielleicht Ludwig Senfl hier gestorben? Um kurz zusammenzufassen: seit 1523 „Intonator“ des Herzogs von Bayern, gibt Senfl 1540 aus München in dem Briefwechsel mit Herzog Albrecht von Preußen das letzte sichere Lebenszeichen, und

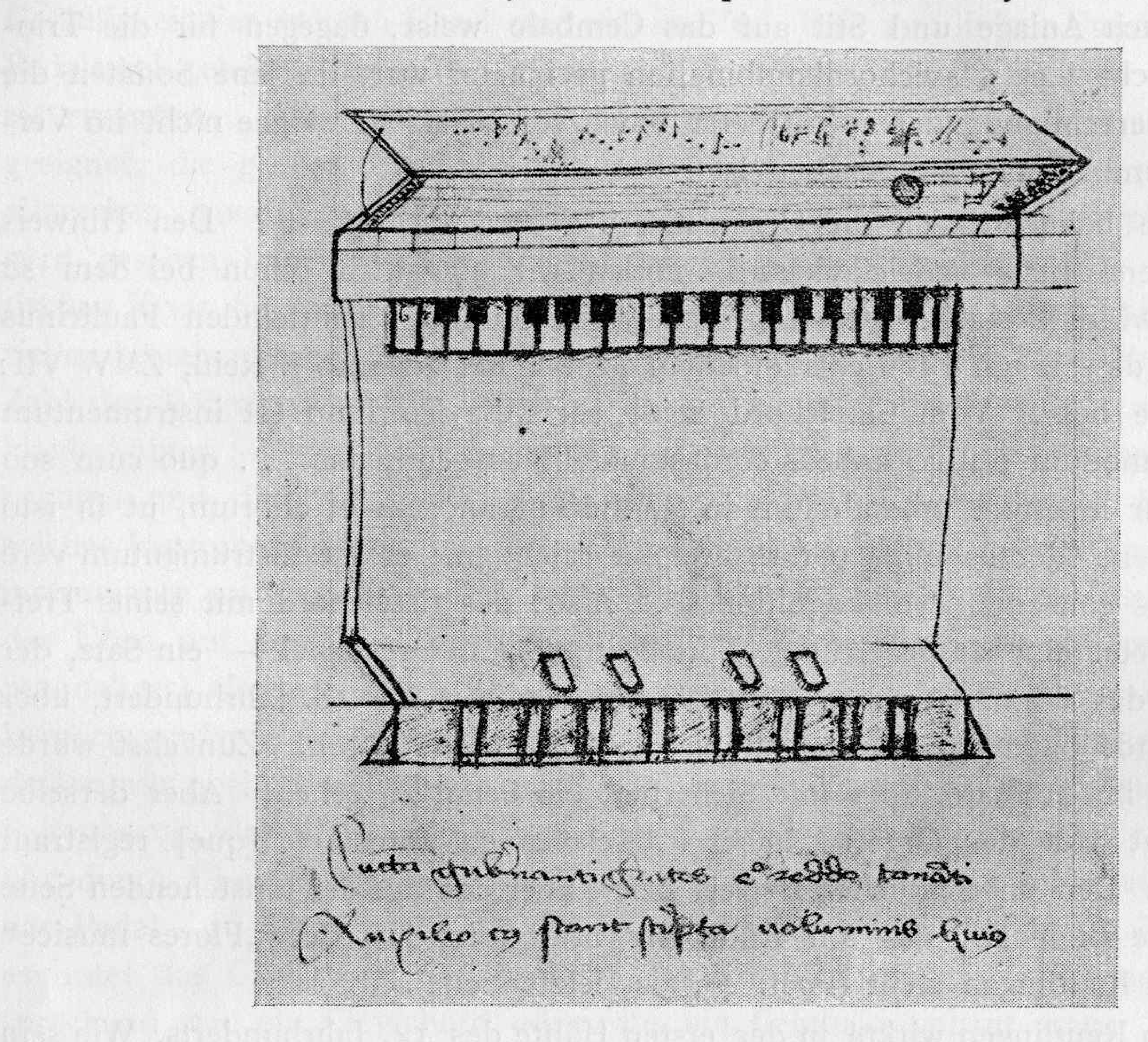



Nach einem Ölgemälde in Schloß Ambras, Tirol



wurde sie laut ebenda angebrachtem Vermerk von einem „Egidius de Buolach tunc temporis scolaris in Esslingen in vigilia Assumptionis M. V. a. d. 1464" (nicht 1420, wie Beck l. c. liest). Auf diese Vermerke folgen f. 61—62 nachgetragene Notizen; die folgenden Seiten sind leer, und auf der letzten steht unser Bild; Notizen und Bild wird man wohl dem späteren 15. Jahrhundert zuweisen dürfen. Die Verse unter dem Bild haben keine spezielle Beziehung zu demselben:

Cuncta gubernanti grates ego reddo tonanti,
Auxilio cujus stant scripta voluminis hujus.



Auf der Innenseite des Clavichorddeckels ist eine Tabulatur abgebildet (daß sie Semifusae enthält, zeigt uns, daß wir in der Zeit nach Paumann usw. sind). Die zwölf Pedaltasten werden wohl Lücken in der chromatischen Reihe aufgewiesen haben, entsprechend dem Prinzip der „kurzen Oktave"; in diesem Fall würden sie mehr als eine Oktav umspannt haben; oder entsprachen sie einfach den tiefen Manualtasten („*b*", „*c*" usw.)? in diesem Fall müßten wir vermuten, daß der Zeichner eine Obertaste rechts weggelassen hat, da wir nicht annehmen können, daß innerhalb der Oktav *cis es fis gis* vorhanden waren und *b* fehlte. Ob zum Pedal eigene Saiten gehörten, und ob diese liegend oder senkrecht hinter der Front zu denken sind? Adlung setzt eine liegende Saitenanordnung voraus. Oder haben wir uns vorzustellen, daß die Pedaltasten durch Übertragung mit den tieferen Manualtasten verbunden waren? Kenner der Instrumentenkunde mögen diese Fragen beantworen. Im letztgenannten Fall wäre wohl eine Vorrichtung vorauszusetzen, vermittels deren der Zug an die Manualtaste abgedämpft wurde, da das zarte Clavichord, wie man weiß, bei zu starkem Anschlag verstimmte Töne von sich gab.